

Die Formen
der
musikalischen Komposition

von

Johann Heim.

From



to U of T Music Library



Die Formen

der

musikalischen Komposition

in ihren Grundzügen

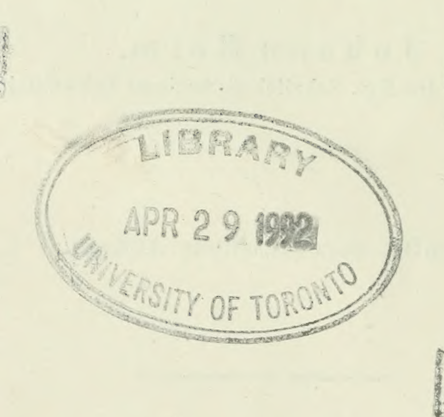
systematisch und leichtfaßlich dargestellt

von

Johann Helm,
Direktor des Kgl. Schullehrer-Seminars Schwabach.

Fünfte, durchgesehene Auflage.

Erlangen und Leipzig.
A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf.
(G. Böhme.)
1908.



Druck von E. Th. Jacob in Erlangen.

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Die Wechselwirkung zwischen Denken und Fühlen, Stoff und Geist ist beim Musikunterricht so innig und so eigenartig, daß dessen Einfluß auf die Gesamtentwicklung und Gesamtbildung des Schülers durch keine andere Disziplin ersetzt werden kann. Hieraus ergibt sich für ihn die Aufgabe, in erster Linie Glied des Ganzen d. h. Mittel zum Zwecke zu sein. Sowie er vorherrschend Selbstzweck wird, läuft er Gefahr, auf die Mitteilung bestimmter Kenntnisse, die Aneignung technischer Handgriffe und Fertigkeiten größeres Gewicht zu legen, als auf eigentliche musikalische Bildung, auf musikalisches Denken und Fühlen — und dann, aber auch nur dann, ist er die Zeit, die man gegenwärtig auf ihn wendet, nicht wert.

Zur Entwicklung und Kräftigung musikalischen Denkens und Fühlens kann es, wenn das Harmoniesystem vom Schüler einmal erfaßt ist, kein wirksameres Mittel geben, als die analysierende Interpretation klassischer Meisterwerke. Da dieselbe die Bekanntschaft mit den Formen der musikalischen Komposition voraussetzt, halte ich es für Pflicht der Seminarien, auch diese Seite der Theorie der Tonkunst zu berücksichtigen.

Vorbemerkungen zur fünften Auflage.

Zu einer erheblichen Änderung hatte ich keine Veranlassung. Ich habe mich deshalb auf eine sorgfältige Durchsicht beschränkt. Den verehrten Kollegen, welche die Güte hatten, mir ihr Urteil über das Werkchen und ihre Erfahrungen beim unterrichtlichen Gebrauch desselben mitzuteilen, herzlichsten Dank!

Möchte das Schriftchen auch fernerhin Freunde finden, zur Entwicklung und Läuterung des Geschmackes beitragen und die Überzeugung verbreiten helfen, daß das Schöne die Schwester des Guten ist und daß man dem Guten den Boden bereitet, wenn man das Schöne pflegt.

Inhaltsverzeichnis.

I. Allgemeines.

II. Homophone Kunstformen.

III. Polyphone, auf Nachahmung beruhende Kunstformen.

IV. Gemischte Kunstformen, Formen der Instrumentalkomposition.

V. Anwendung der Grundformen.

VI. Kunstgeschichtliches.

I. Allgemeines.

§ 1. Homophonie und Polyphonie.

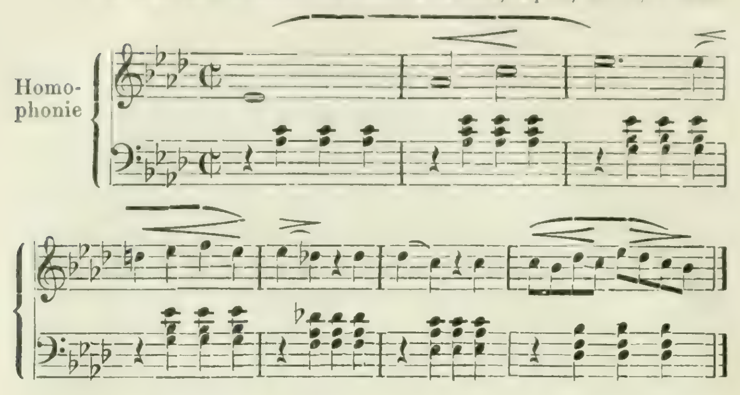
Mehrstimmige Tonsätze können so beschaffen sein, daß *eine* Stimme als *Hauptstimme*, *melodieführend* erscheint, während die *übrigen* Stimmen von *untergeordneter* Bedeutung sind, nur *begleitend* auftreten und deshalb *Nebenstimmen* genannt werden — oder so, daß *alle* Stimmen *gleichwichtigen* Anteil am Ganzen nehmen, *jede* Stimme, scheinbar unabhängig von den übrigen, eine *selbständige* *Melodie* bildet und mithin ein Ausscheiden von *Haupt-* und *Nebenstimmen*, von *melodieführenden* und *begleitenden* Stimmen *nicht mehr* möglich wird.

Die *erste Gattung* der mehrstimmigen Tonsätze nennt man **Homophonie**, die *zweite* **Polyphonie**, die Schreibweise in dem einen Fall *homophon*, in dem andern *polyphon*. Bei der Homophonie schreiten die Stimmen vielfach *gleichzeitig* miteinander weiter, während sie bei der Polyphonie meist zu *verschiedenen* Zeiten eintreteu und fortgehen.

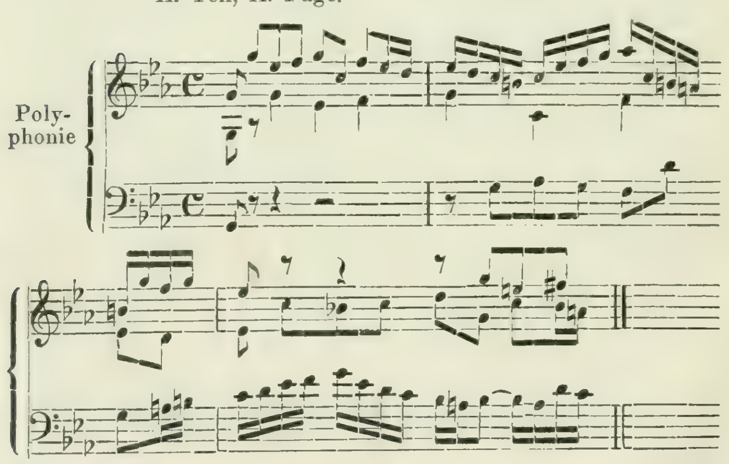
Beispiele:



2. Aus L. v. Beethovens Klaviersonate, Op. 2, Nr. 1, 4. Satz.



3. Aus dem wohltemperierten Klavier von J. S. Bach, II. Teil, II. Fuge.



4. Aus dem Oratorium „Messias“ von G. F. Händel: Durch deine Wunden sind wir geheilet.





Homophonie und Polyphonie wechseln in ein und demselben Tonsatze häufig miteinander ab, in besonders wirkungsvoller Weise in klassischen Motetten (wie z. B. in Palestrinas Pueri Hebraeorum) und anderen Vokalkompositionen. Es lässt sich auch die Grenze zwischen beiden nicht genau bestimmen. So gibt es homophone Sätze, in welchen auch die begleitenden Stimmen in sich geschlossene Melodien bilden und mit der Hauptstimme in der Bedeutung für das Ganze wetteifern. So geführte Begleitungsstimmen werden reale Stimmen genannt.

Helmholtz*) unterscheidet drei Hauptentwicklungsphasen der musikalischen Kunst:

1. Die homophone (einstimmige) Musik des Altertums.

2. Die polyphone Musik des Mittelalters, vielstimmig, aber noch ohne Rücksicht auf die selbständige musikalische Bedeutung der Zusammenklänge, vom 10. bis in das 17. Jahrhundert reichend, um welche Zeit sie dann übergeht in

3. die harmonische oder moderne Musik, in der die Harmonie als solche selbständige Bedeutung gewinnt.

§ 2. Kontrapunkt.

Kontrapunkt stammt von dem lateinischen: punctus contra punctum positus = Note gegen Note gesetzt und ist im weiteren Sinne des Wortes gleichbedeutend mit Mehrstimmigkeit. Ursprünglich verstand man unter Kontrapunktik die Kunst, zu einer gegebenen Melodie,

*) Die Lehre von den Tonempfindungen. 4. umgearbeitete Ausgabe, S. 390. Braunschweig bei Vieweg & Sohn.

dem cantus firmus, eine zweite zu setzen. Nach dem neueren Sprachgebrauch versteht man unter Kontrapunkt die Kunst der Erfindung polyphoner Sätze, beziehungsweise die Lehre von der Bildung und Behandlung selbständiger Melodien, die gleichzeitig erklingen und bei deren Verbindung die Gesetze der Harmonielehre beachtet werden. In diesem Sinne ist der Kontrapunkt Fortsetzung und Ergänzung der Harmonielehre, steht also mit dieser in keinem Gegensatz. In der praktischen Musik werden die Namen Kontrapunkt und Polyphonie vielfach für einander gesetzt.

Man unterscheidet mehrere Arten von Kontrapunkten.

a. Ein polyphoner Satz, dessen Stimmen einer Versetzung oder Umkehrung nicht fähig sind, wird **einfacher Kontrapunkt** genannt.

b. Sind zwei polyphone Stimmen so gehalten, daß sie verwechselt oder umgekehrt werden können, daß also die Oberstimme zur Unterstimme und diese zur Oberstimme werden kann, so bilden sie einen **doppelten Kontrapunkt**. Z. B.

5.



Umkehrung: Die Oberstimme wird zur Unterstimme.

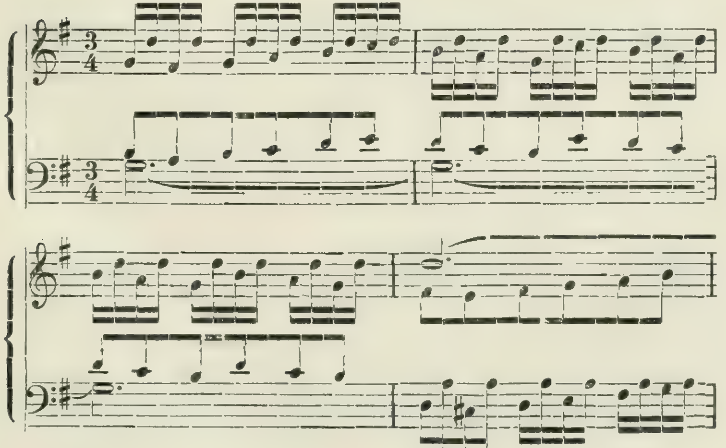
6.



7. G. F. Händel.

8. Umkehrung.

9. Aus J. S. Bachs wohltemp. Klavier II. T., Präl. Nr. 15.

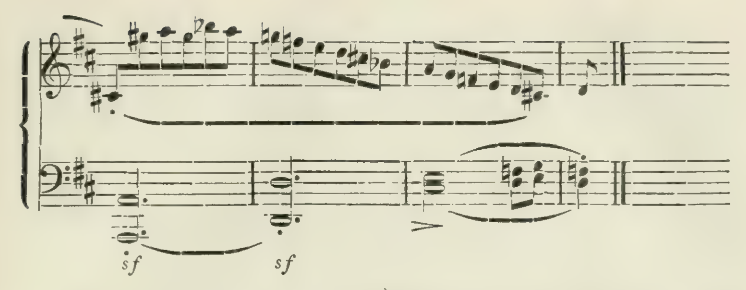




Anwendung des doppelten Kontrapunkts im freien Stile.

10. Beethoven, Sonate, op. 28, Satz I.

Umkehrung:



Der wichtigste doppelte Kontrapunkt ist der in der Oktave, nach ihm der in der Decime und der doppelte Kontrapunkt in der Duodecime. Sämtliche Beispiele zeigen den doppelten Kontrapunkt in der Oktave.

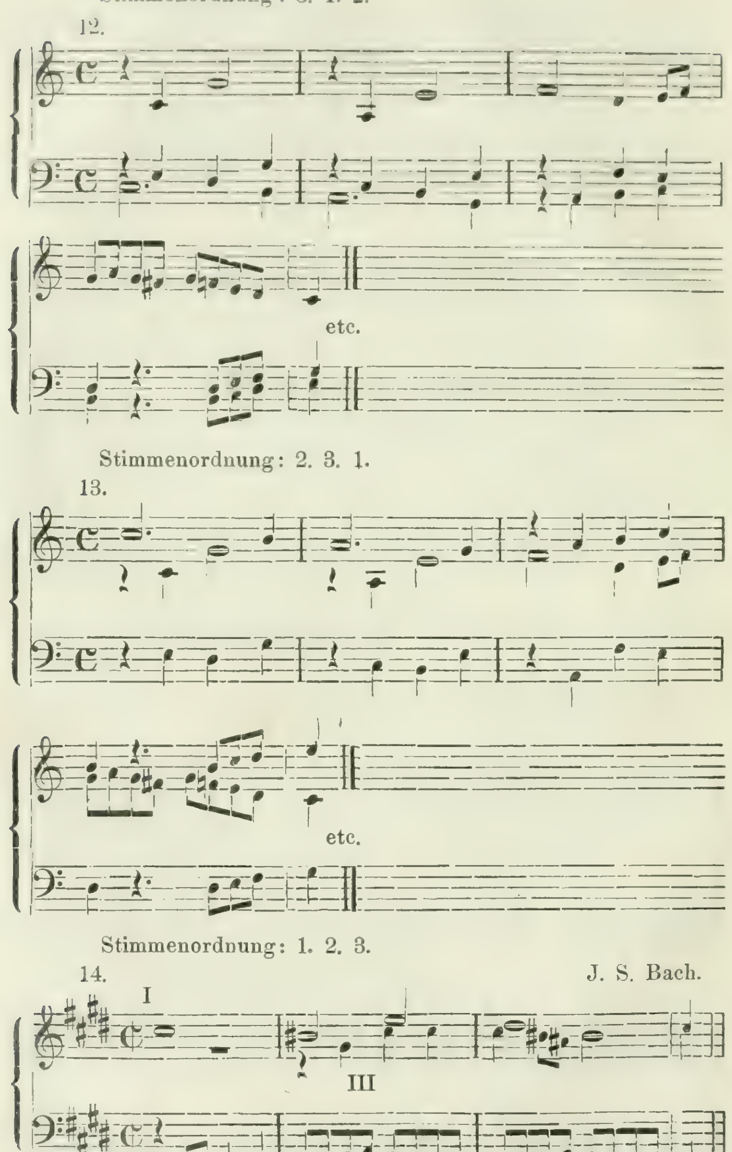
c. Zu einem **dreifachen** Kontrapunkt wird eine Polyphonie, wenn drei, zu einem **vierfachen**, wenn vier ihrer Stimmen untereinander versetzt werden können, u. s. w.

Beispiel eines dreifachen Kontrapunktes:

Stimmenordnung: 1. 2. 3.



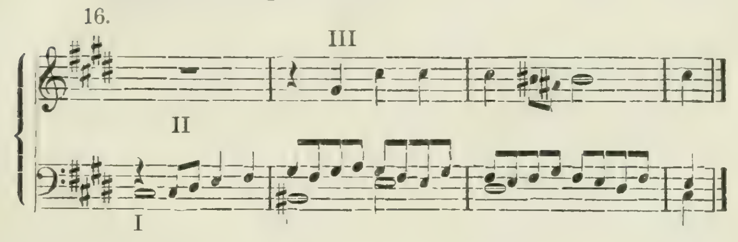
Stimmenordnung: 3. 1. 2.



Stimmenordnung: 3. 1. 2.



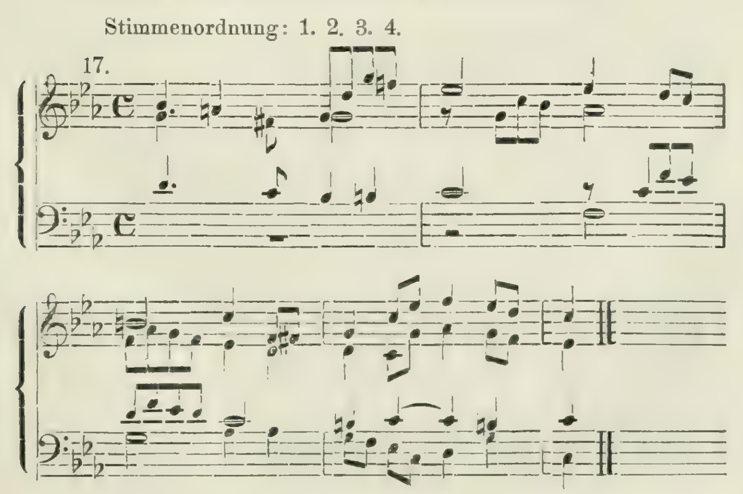
Stimmenordnung: 2. 3. 1.



Außer diesen drei Versetzungen sind noch drei weitere möglich; weil drei Themen nach der Kombinationslehre 1.2.3 Bildungen ergeben (Umstellungen).

Beispiel eines vierfachen Kontrapunktes:

Stimmenordnung: 1. 2. 3. 4.




Stimmenordnung: 4. 1. 2. 3.
18.
Stimmenordnung: 3. 4. 1. 2.
19.
Stimmenordnung: 2. 3. 4. 1.
20.



Wie beim dreifachen, so sind auch beim vierfachen Kontrapunkt außer den vorgeführten noch viele andere Versetzungen möglich; auch werden die einzelnen Stimmen nicht immer in die Oktave, sondern ebenso in die 10. und 12. Stufe versetzt. Je nach der Tonentfernung der Umkehrung heißt dann der Kontrapunkt:

Kontrapunkt der Oktave, der Decime, oder der Duodecime.

Der wichtigste Kontrapunkt ist der der Oktave; die anderen werden in der Praxis nur sehr selten in Anwendung gebracht.

§ 3. Nachahmung (Imitation).

Ein Tonsatz, der an einer ertötenden Monotonie leidet, entspricht den ästhetischen Anforderungen ebensowenig, als ein solcher, der lediglich ein buntes Mancherlei zeigt. Wirkliche Schönheit kann auch in einer musikalischen Komposition nur vorhandeu sein, wenn in dieser über der Mannigfaltigkeit der rhythmisch melodischen und harmonischen Gebilde dem Ganzen der Charakter des Einheitlichen nicht verloren geht. Diese einheitliche Geschlossenheit eines Tonsatzes hängt von verschiedenen Bedingungen ab, so insbesondere auch von der Art der Wiederholung der in ihm enthaltenen musikalischen Gedanken.

Wird ein rhythmisch melodischer Satz von derselben Stimme und in derselben Tonhöhe nacheinander mehrmals zum Vortrag gebracht, dann nennt man dies **Wiederholung.** Erscheint derselbe Gedanke in der glei-

chen Stimme, aber in anderer Tonhöhe ebenfalls zwei oder mehrere Male nacheinander, dann spricht man von einer **Versetzung** (Transposition).

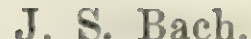
Erfolgt aber die Wiederholung eines musikalischen Gedankens nicht in derselben, sondern unmittelbar nacheinander in verschiedenen Stimmen, auf der gleichen, oder auf einer anderen Tonstufe, genau, oder bloß ähnlich, so heißt dieselbe **Nachahmung** oder **Imitation** (von imitari = nachahmen).

Die Nachahmung ist **streng**, wenn sie den musikalischen Gedanken, abgesehen von der Tonhöhe, unverändert wiedergibt, wenn also die Ganzton- und Halbtonfortschreitungen genau an der Stelle des Vorbildes erscheinen. Die Intervallenschritte sind bei der strengen Nachahmung nach Namen und Größe (Art und Gattung) der Intervalle aufrecht erhalten.

Die Nachahmung ist **frei**, wenn sie den musikalischen Gedanken in veränderter, aber doch ähnlicher Gestalt wieder bringt.

Beispiele:




J. S. Bach.



Die Veränderung eines musikalischen Gedankens kann treffen:

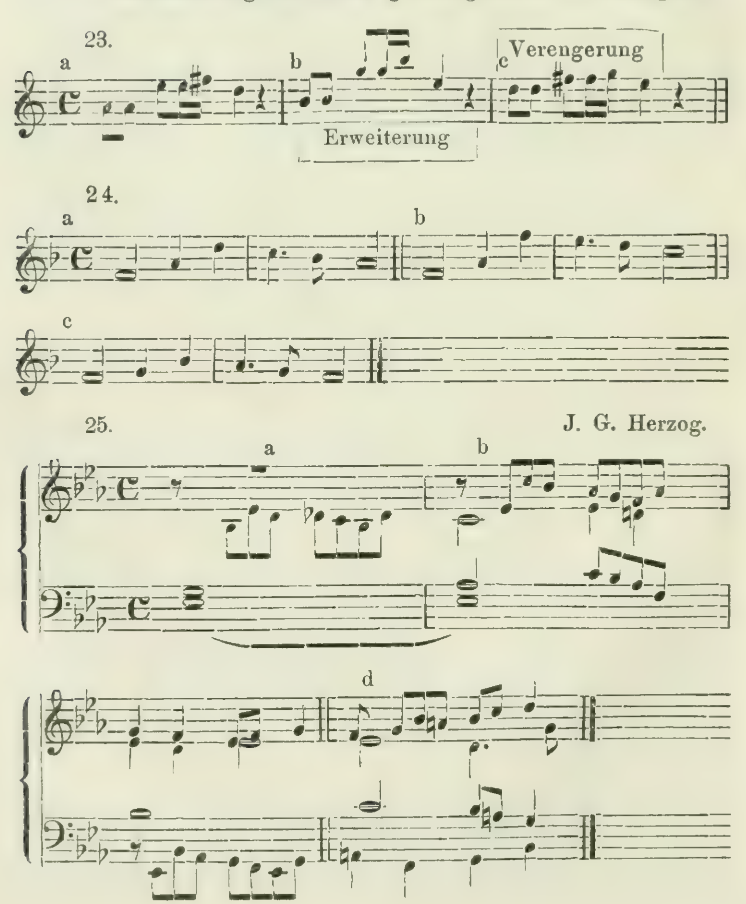
1. die melodische Folge,
2. die rhythmische Gestaltung,
3. die Richtung,
4. den Umfang und
5. den Eintritt desselben.

Die unveränderte Wiederholung eines musikalischen Gedankens nach seiner **melodischen Folge** auf derselben Tonstufe oder deren Oktave hat keine Schwierigkeiten. Anders aber verhält sich's, wenn die Nachahmung auf irgend einem der übrigen Intervallentöne geschehen soll. Hier wird in den meisten Fällen, wenn die Imitation die Intervalle nach Gattung und Art wiederbringen soll, die Anwendung chromatischer Versetzungszeichen nötig werden und ausweichende Modulation infolgedessen nicht zu umgehen sein, was aber dann, wenn entfernte, mit der herrschenden Tonart nur wenig verwandte Tonarten in Betracht kommen, nicht empfehlenswert erscheint. Es wird deshalb in der praktischen Musik vielfach von derartigen chromatischen Versetzungen, d. h. von den Intervallengrößen,

abgesehen und nur darauf Bedacht genommen, daß der Name des Intervalles derselbe ist, daß also die Terz durch eine Terz, die Quinte durch eine Quinte u. s. w. beantwortet wird.

Andere melodische Aenderungen der Nachahmung sind:

1. die Erweiterung — die Intervallenschritte der Imitation sind größer und
2. die Verengerung — die Intervallenschritte der Nachahmung sind von geringerem Umfange.



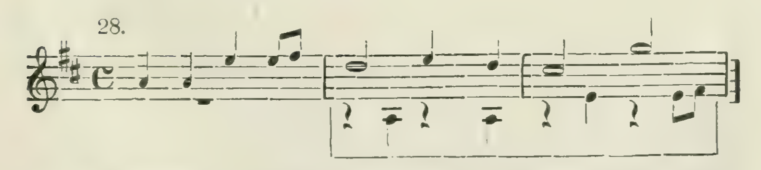
Außer den hier angedeuteten begegnet man noch den mannigfachsten melodischen Umgestaltungen.

Die wichtigsten **rhythmischen Veränderungen** bestehen:

1. in der Wiederholung des nachzuahmenden musikalischen Gedankens durch Noten größeren Wertes und
2. durch Noten kleineren Wertes. Erstere nennt man Nachahmung in der Vergrößerung, letztere Nachahmung in der Verkleinerung.



3. in der Unterbrechung oder Interruption. Es treten zwischen den Nachahmungsnoten Pausen auf. Z. B.



Mit Rücksicht auf die **Richtung**, in welcher die Wiederholung erfolgt, unterscheidet man:

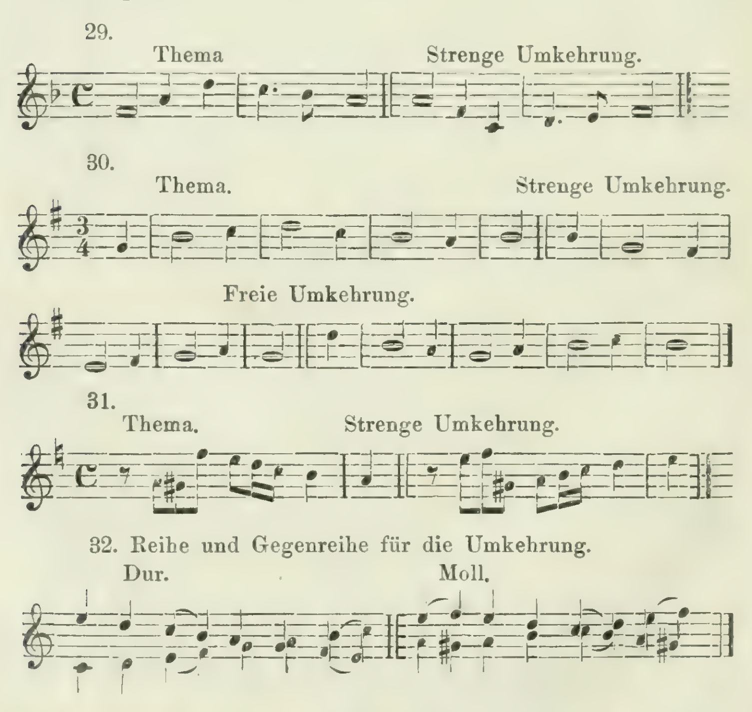
1. die Nachahmung in der geraden Bewegung,
2. die Nachahmung in der Gegenbewegung oder Umkehrung und

3. die krebsgängige Nachahmung.

Die gerade Nachahmung bringt bei der Wiederholung jeden aufwärtsgehenden Schritt in aufwärtsgehender Richtung, jeden abwärtsgehenden als abwärtsgehend. Alle seitherigen Beispiele gehören zur Nachahmung in gerader Bewegung.

Die Umkehrung findet statt, wenn bei der Wiederholung jeder aufwärtsgehende Schritt des nachzuahmenden Gedankens in einen abwärtssteigenden und jeder abwärtsgehende in einen aufwärtssteigenden verwandelt wird. Sie ist entweder streng, oder frei.

Beispiele:

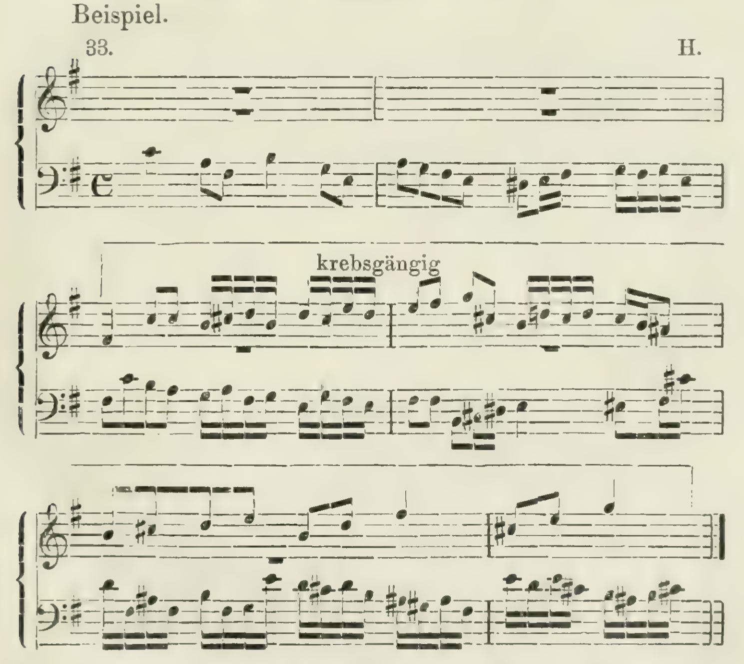


In Dur entspricht die Lage der Ganztöne und Halbtöne in Reihe und Gegenreihe einander ganz genau, in Moll nur je einmal.

Die *Umkehrung* gehört zu den reizvollsten Erscheinungen der Imitation. Das *Thema* und seine *Umkehrung* entsprechen einander, wie der Gegenstand und sein Spiegelbild, das Petschaft und sein Abdruck, und doch hat die Umkehrung oft eine Wirkung, als ob sie mit dem Reiz der Neuheit ausgestattet wäre.

Die *krebsgängige* Nachahmung wiederholt in der Ordnung von der letzten zur ersten Note. In der Regel ist dieselbe nur für das Auge erkennbar; sie darf deshalb auch als bedeutungslos bezeichnet werden.

Beispiel.



Nicht immer wird der nachzuahmende Gedanke seinem ganzen **Umfange** nach wiederholt. Es kann dies auch nur *teilweise* geschehen. Auch kann er durch Anfügung einiger Anfangs- oder Schlußnoten *verlängert* werden.

Der Eintritt der Nachahmung kann auf *derselben* Tonstufe, kann aber auch auf *jedem beliebigen* anderen

Tonleiterton erfolgen. Ebenso kann die Wiederholung auf verschiedenen Taktteilen beginnen. Besondere Vorsicht hierin ist von nöten, wenn das Eintritts-Taktteil des Motives ein gutes, das der Nachahmung ein schlechtes ist, oder umgekehrt, wodurch die Akzentuierung des ganzen Satzes eine andere wird. Z. B.



II. Homophone Kunstformen.

§ 4. Das Lied.

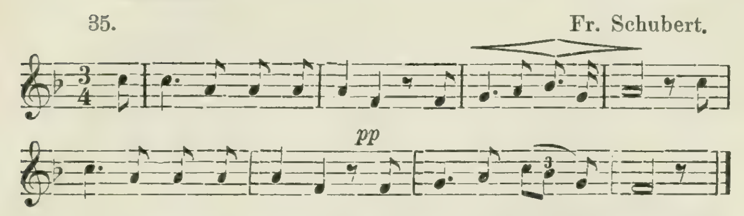
Unter dem Begriff Lied fasst man alle Tonsätze der Vokal- und Instrumentalmusik zusammen, die aus einem zweiteiligen Satz, oder einer solchen Periode bestehen und, wenn sie mehrstimmig sind, eine Hauptstimme und eine oder mehrere Begleitstimmen unterscheiden lassen. Das Lied darf als der Grund-Typus aller musikalischen Grundformen angesehen werden.

Die **rhythmische Einteilung** desselben ist oben bereits erwähnt. Es ist in der Regel die dem menschlichen Teilungssinn am meisten entsprechende Zweier-Teilung, der wir hier begegnen. Entweder zerfällt das Lied in zwei Sätze, einen Vordersatz und einen Nachsatz, oder in zwei größere oder kleinere Teile oder Abschnitte.

Der **melodischen Folge** nach lassen sich die Liedsätze in 3 verschiedene Arten teilen:

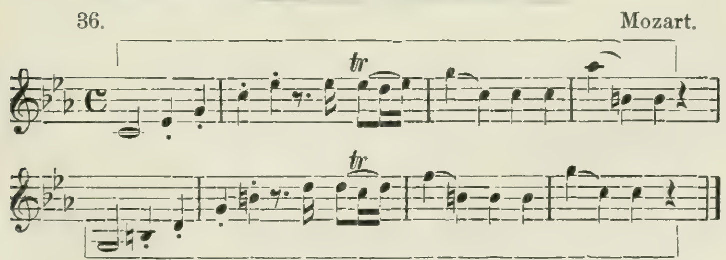
1. in solche, bei welchen der Nachsatz in einer mehr oder weniger veränderten oder unveränderten Wiederholung des Vordersatzes auf derselben Tonhöhe besteht = **Wiederholungs-** oder **Parallelmelodien.**

35. Fr. Schubert.



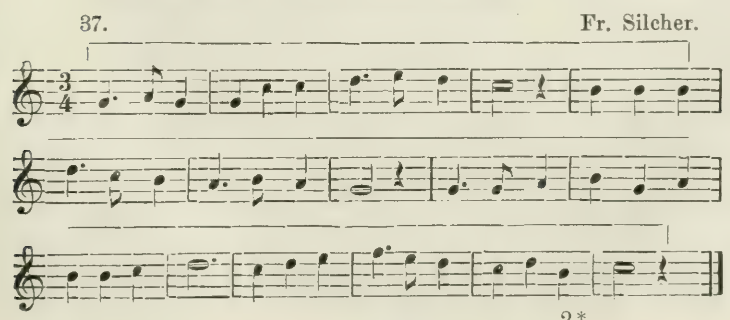
2. in solche, deren Nachsatz den melodischen Gedanken des Vordersatzes auf einer anderen Tonstufe wieder bringt, aber in der Tonika schließt = **Frage-** und **Antwortmelodien.**

36. Mozart.



3. in solche, deren Nachsatz aus neuen Gedanken gebildet ist = **fortlaufende Melodien.**

37. Fr. Silcher.



Die Modulationsordnung des Liedes ist in der Regel so, daß bei Melodien, die nur aus einem Satze bestehen, der I. Abschnitt mit einem Dominant-, oder Trugschluß, der II. Abschnitt aber mit einem Ganzschluß endigt. Bei Liedsätzen, die aus einer Periode bestehen, wird nicht selten ausweichende Modulation angewendet. Das gewöhnliche Steigerungsmittel bei Dursätzen ist die Modulation in die Tonart der Dominante, bei Mollsätzen in die Paralleltonart. Vorübergehende Modulationen in der Mitte eines Satzes sind ohne wesentlichen Einfluß auf die Bildung der Periode. Schließt aber der Satz in einer fremden Tonart ab, so ist dies für das ganze Tonstück von Wichtigkeit. Endigt der 1. Teil mit einem Ganzschluß in der Tonart der Dominante, beziehungsweise Paralleltonart, so kann der 2. Teil wieder in der Tonika beginnen; wird der Vordersatz aber mit einem Halbschluß in der fremden Tonart beendigt, dann wird eine Fortsetzung dieser sicher erwartet; der Nachsatz muß mit derselben anfangen, nach der Tonika zurückmodulieren, um in ihr mit einem Ganzschluß abzuschließen.

Beispiele hierfür finden sich in jeder Liedersammlung.

Daß Sätze, Perioden durch Einleitungen, Zwischensätze u. s. w. erweitert werden können, daß überhaupt in vorstehendem die Gestalt des Liedes, nicht wie sie immer, sondern nur in der Regel beschaffen ist, beschrieben werden wollte, bedarf kaum der Erwähnung. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß in manchen Lehrbüchern *) auch eine dreiteilige Liedform angenommen wird und daß sich in den Meisterwerken der Tonkunst vereinzelt auch dreiteilige Liedsätze finden.

§ 5. Die einfache oder homophone Figuration.

Die Belebung einer gegebenen Melodie durch Figuren, die einer, oder mehreren der begleitenden

---

*) Jadassohn: Die Formen in den Werken der Tonkunst. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1889.

Stimmen zugeteilt werden, in diesen gleichzeitig, oder wechselsweise, bald in der einen, bald der anderen Stimme auftreten, nennt man in der musikalischen Kunstsprache **Figuration.** Die gegebene Melodie, welche begleitet wird, pflegt man seit langer Zeit mit **c. f.** zu bezeichnen. Durch diese Anfangsbuchstaben werden die Worte **cantus firmus** ausgedrückt: fester Gesang. Im Italienischen lautet derselbe Ausdruck: canto fermo, der Franzose nennt diesen festen Gesang: chant donné. Den Gegensatz zu diesem festen Gesange bilden die Begleitungsstimmen, Figuralstimmen, die das Wechselnde, Unruhige zum Ausdruck bringen, und den c.f. Arabesken gleich umranken.

Je nachdem auf eine Melodienote mehr oder weniger Begleitungsnoten treffen, heißt die Figuration stark oder schwach. Eine bestimmte Grenze für das Maß der Figuration läßt sich nicht ziehen; doch darf dasselbe nicht so gesteigert werden, daß die Melodie in ihrem Zusammenhang vom Hörer nicht mehr erfaßt werden kann.

Hin und wieder wird auch der cantus firmus von der schnelleren Bewegung der Figuralstimmen mit ergriffen und setzt an die Stelle einzelner seiner Töne ebenfalls Figuren, in denen die Melodietöne als Hauptnoten auftreten. Solche Figuration nennt man **Koloratur.**

Die Figuralstimmen werden durch Haupttöne und Nebentöne der verschiedensten Art gebildet. Der c. f. ist in der Regel einer Stimme zugeteilt, doch kann er auch nach seinen einzelnen Zeilen abwechselnd verschiedenen Stimmen gegeben werden. Am entschiedensten tritt er in der Oberstimme hervor.

Die Kontrapunktisten früherer Jahrhunderte übertrugen den c. f. meist der oberen männlichen Stimme, welche von diesen gehaltenen Noten den Namen Tenor (von tenere = halten, aushalten) erhielt.

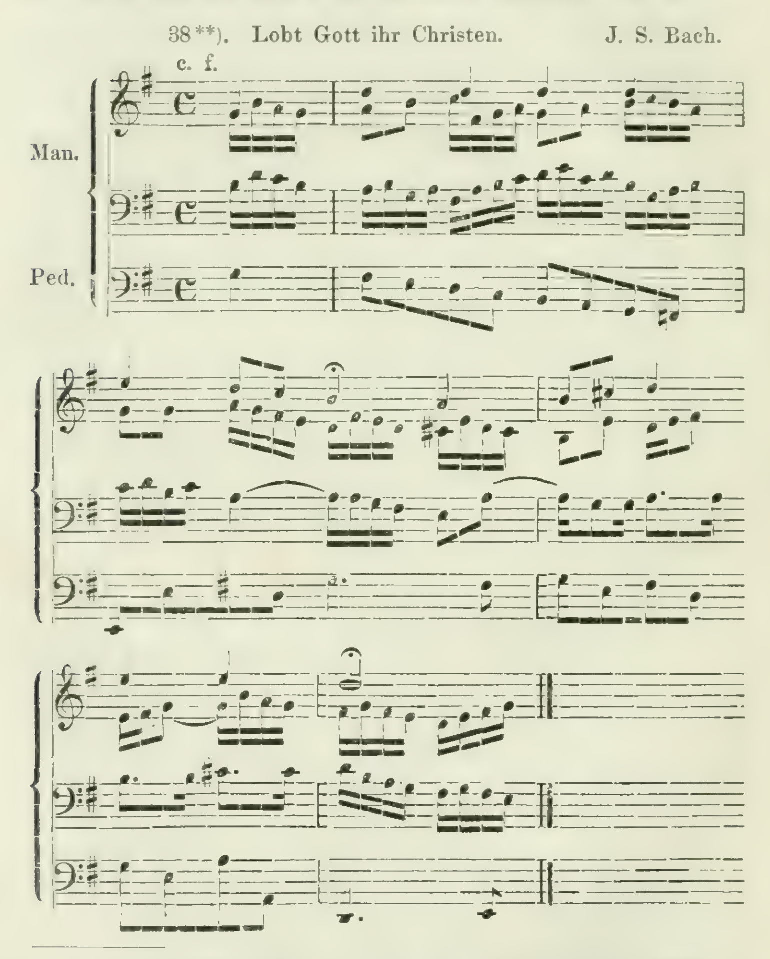
Die homophone Figuration bezweckt lediglich die Herstellung einer verzierten Begleitung des c.f. Wird aber in den Figuralstimmen ein bestimmtes, meist kurzes

rhythmisch-melodisches Motiv durchgeführt, so spricht man von einer **polyphonen Figuration**.

Marx *) unterscheidet drei Haupt-Figuralformen:

1. Die Figuralstimmen setzen gleichzeitig mit dem cantus firmus ein und schließen auch mit ihm. Z. B.

38 **). Lobt Gott ihr Christen. J. S. Bach.



*) „Kompositionslehre" II. Bd. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

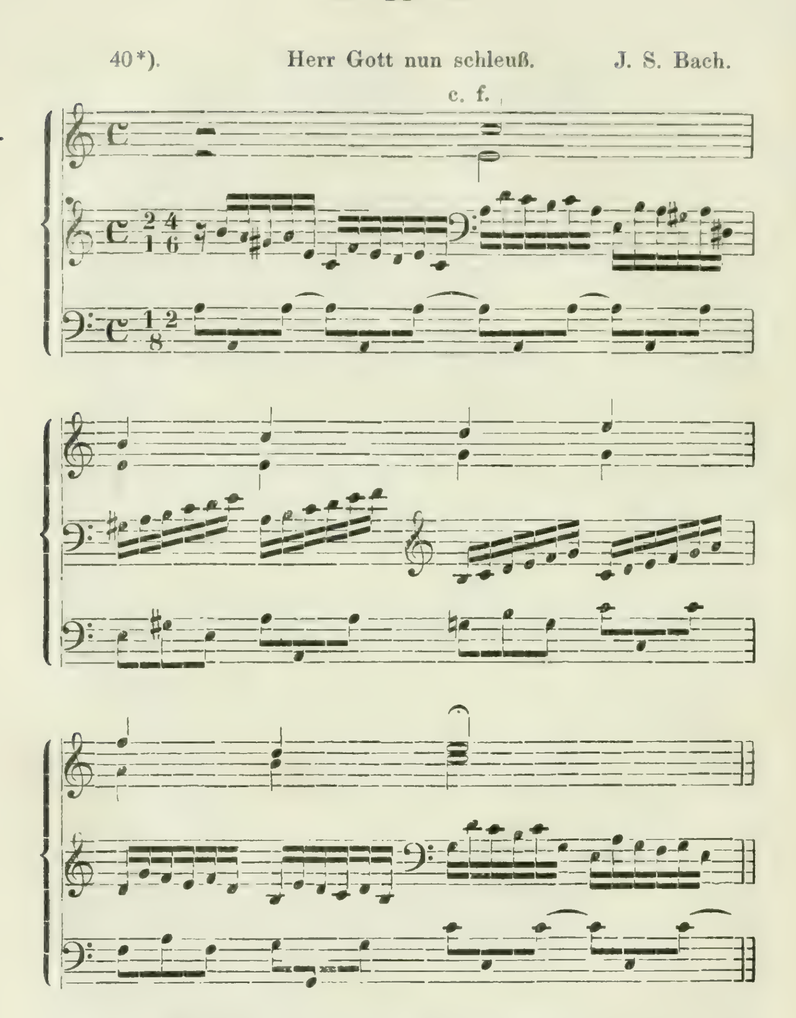
**) Edition Peters 240—247: J. S. Bachs Kompositionen f. d. Orgel Bd. V.

2. Die Figuralstimmen setzen zu verschiedenen Zeiten ein, schließen aber mit dem c. f. Z. B.



3. Die Figuralstimmen treten vor dem c. f. ein, bilden miteinander eine Art Vorspiel, setzen die Figuration auch über die Verszeilenschlüsse als Zwischenspiel fort und können auch nach Beendigung der Melodie des c. f. allein weiterschreiten und ein Nachspiel bilden. Z. B.

*) Präludienbuch. Leipzig, Ed. Peters, fr. b. Körner.



An dem Vor-, Zwischen- und Nachspiel nimmt auch öfter die Stimme Teil, welche den c. f. hat.

Einen anderen Einteilungsgrund für die Figuration bildet die Zahl der Figuralstimmen. Nr. 38 und 39 haben drei Figuralstimmen, Nr. 40 hat deren nur zwei.

---

*) Orgelkompositionen V, 24; Edition Peters.

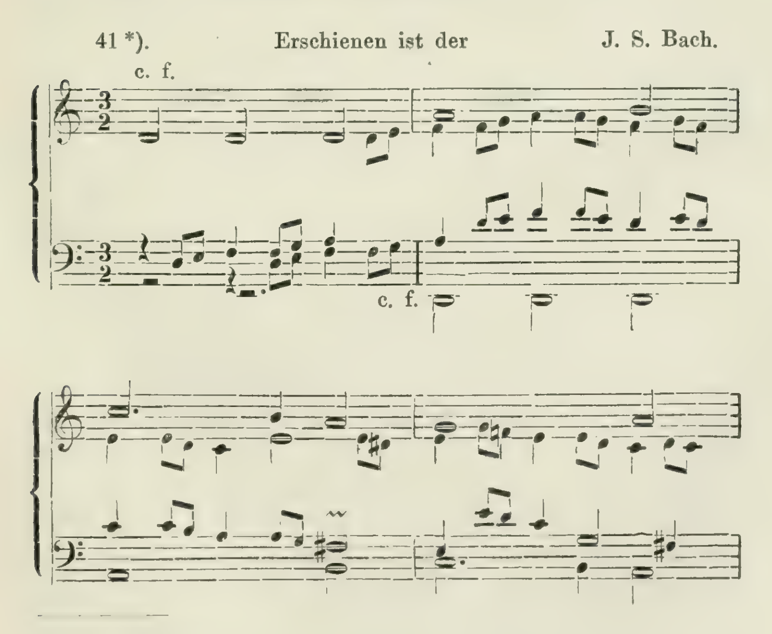
III. Polyphone, auf Nachahmung beruhende Kunstformen.

§ 6. Die polyphone Figuration.

Soll die Figuration künstlerischen Wert haben, dann müssen die Figuralstimmen selbständig neben dem cantus firmus hergehen, und es muß in ihnen ein bestimmtes rhythmisch melodisches Motiv zur Geltung gebracht sein.

Eine solche Figuration gehört zu den polyphonen Kunstformen und zwar wird in ihr von der Imitation in der freiesten Weise gebrauch gemacht. Beispiele:

41 *). Erschienen ist der J. S. Bach.



*) Ed. Peters V, 15.



§ 7. Der Kanon.

Ein Tonsatz, in welchem der Inhalt einer Stimme seinem ganzen Umfange nach von den anderen nachgeahmt wird, heißt **Kanon** (Regel, Richtschnur). Er ist die strengste der Imitationsformen. Es gibt zwei- und mehrstimmige Kanons. Auch können noch andere bei dem Kanon nicht beteiligte Stimmen in beliebiger Anzahl begleitend neben den den Kanon bildenden einhergehen. Die Nachahmung kann auf verschiedenen Tonstufen erfolgen; man unterscheidet des-

*) Ed. Peters V, 48.

halb Kanons im Einklang oder in der Oktave, in der Sekunde oder in der Untersepte u. s. w.

Bei dem Kanon im Einklange oder der Oktave ist die strenge Nachahmung im absoluten Sinne, nicht nur dem Namen, sondern auch der Größe des Intervalles nach, möglich, bei den übrigen Arten des Kanons aber in den meisten Fällen nicht. Es müssen hier, um ein Übermaß ausweichender Modulationen zu verhüten, Modifikationen eintreten, die jedoch nur die Intervallengröße alterieren, nicht aber die Intervallengattung.

Ahmen die zweite und die folgenden Stimmen die erste in der Weise nach, daß jede auf einem anderen Intervalle eintritt, so heißt der Tonsatz **gemischter Kanon.** Ist ein Kanon nach den Gesetzen des doppelten und mehrfachen Kontrapunktes gebildet, d. h. sind seine Stimmen umkehrungsfähig, so nennt man ihn **eigentlichen** Kanon, wenn nicht, **uneigentlichen** oder **Scheinkanon.**

In den Werken der Meister, namentlich J. S. Bachs, begegnet man den Bezeichnungen: In Canone alla Quinta, in Canone all' Ottava, in Canone alla Duodecima etc. etc. Ebenso trifft man bisweilen die alten Bezeichnungen für Quinte und Oktave: Diapente und Diapason. Daher: Canon in Sub-diapente = Kanon in der Unterquinte. Hin und wieder findet man auch den Ausdruck: Resolutio = Auflösung, Beantwortung oder Nachahmung.

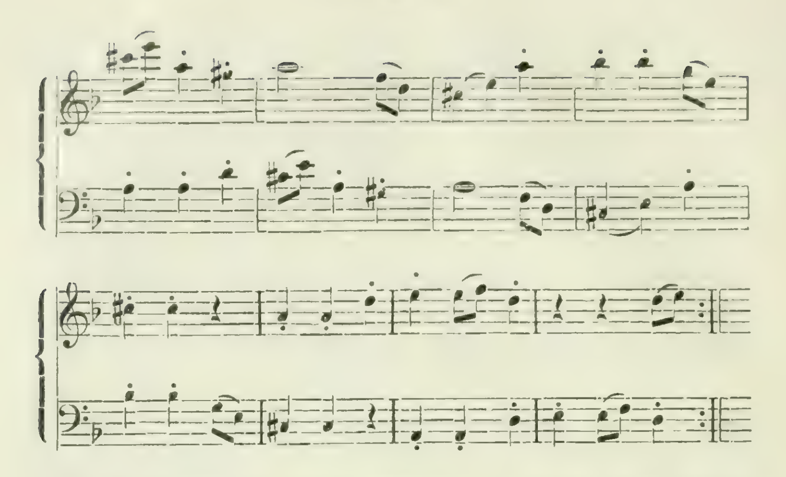
Beispiel eines Kanons in der Oktave ohne begleitende Stimmen aus dem Quinten-Qartette von Jos. Haydn.

Menuetto.

Allegro ma non troppo. Jos. Haydn.

43.

f



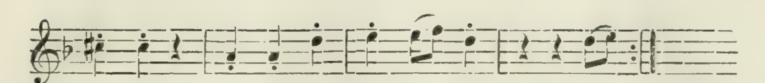
Ein Kanon, wie der vorstehende, gleicht einer Kreislinie; er führt vom Schluß immer wieder zum Anfang und heißt ebendeshalb **unendlicher Kanon.** Er kann nur durch Anfügung eines freien Schlusses zu Ende geführt werden.

Ist, wie in obigem Beispiel, jede Stimme einzeln ausgeschrieben, dann heißt er **offener Kanon**, ist, wie in nachstehendem Beispiel, nur eine Stimme geschrieben und an derselben durch ein Zeichen der Eintritt der zweiten und folgenden Stimmen angedeutet, sowie mit Worten bemerkt, auf welcher Tonstufe derselbe zu erfolgen habe, dann nennt man ihn **geschlossen.**

44. Zweistimmiger Kanon in der Oktave.

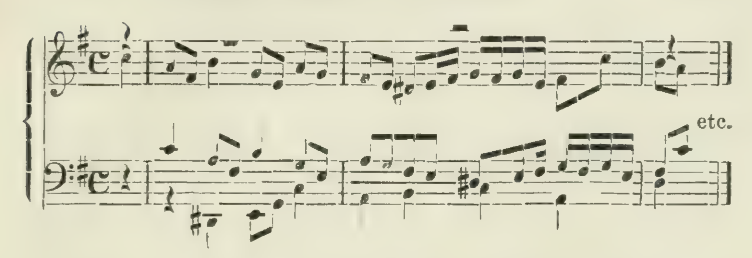
Jos. Haydn.





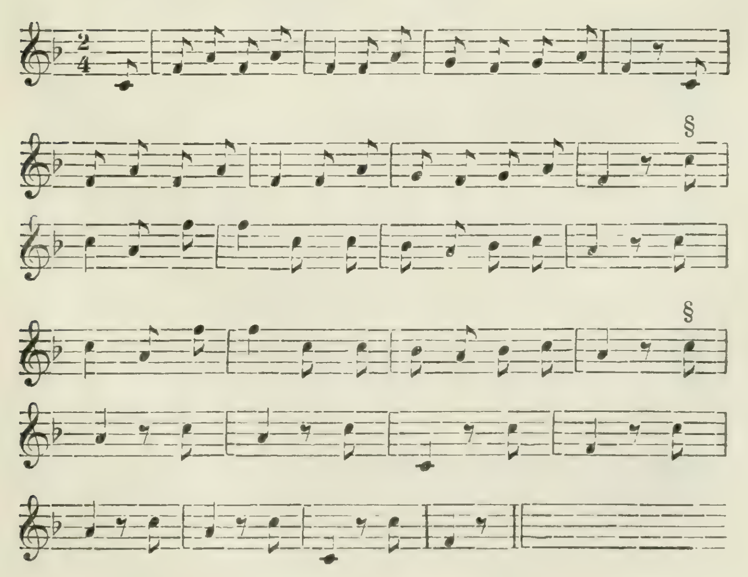
Fehlen derartige Andeutungen, dann ist es ein **Rätselkanon.**

45. Zweistimmiger Kanon mit Begleitung. H.



Die beiden äußeren Stimmen begleiten, die beiden Mittelstimmen bilden den Kanon.

46. Kanon für 3 Stimmen, im Einklang.



47. Non nobis Domine. Kanon für 3 Männerstimmen.

W. Byrde, † 1623.



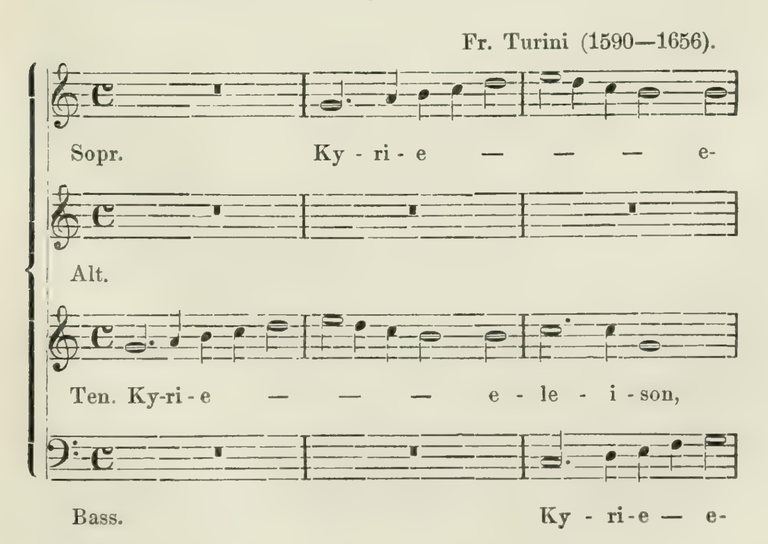
glo - ri - am! non no - bis Do - mi - ne.
Völ - ker Chor! Herr, Dir sei Lob und Preis.

— o da glo - ri - am, non no-bis Do-mi-ne.
al - ler Völ-ker Chor! Herr, Dir sei Lob und Preis!

no - mi - ni tu — o da glo - ri - am. glo - ri - am.
tö - ne zum Ruhm al-ler Völ - ker Chor! Dir, o Herr!

48. Offener Kanon für 4 gemischte Stimmen.

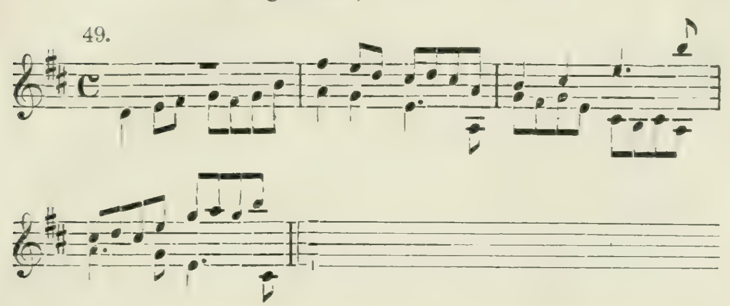
Fr. Turini (1590—1656).



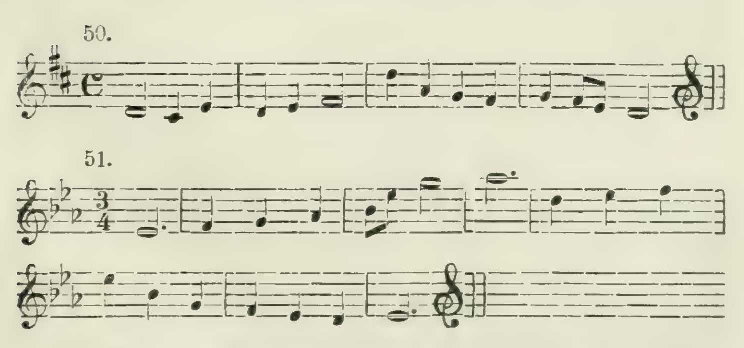

le - i - son, e - le - i - son, e - le - i-
Ky - ri - e — — — e - le - i - son,
e - le - i - son, e - le - i - son, e-
le — — — — i - son. e - le - i-
son, e — — — — — le - i-
e - le - i - son, e - le - i - son, e -
— le - i — son, e - le - i - son, e - le -
son, e - le - i - son, e — — —
son.
— — le - i - son.
— — i - son.
— — le - i - son.

Mit Rücksicht auf die **Richtung**, in welcher nachgeahmt wird, unterscheidet man:

1. den Kanon in **gerader Bewegung**, wozu die oben stehenden Beispiele gehören;
2. den Kanon in der **Gegenbewegung** — jeder aufwärtsgehende Schritt wird abwärtsgehend nachgeahmt und umgekehrt; z. B.



3. den **krebsgängigen Kanon**, auch **Spiegelkanon** genannt — eine Stimme singt die den Inhalt des Kanons bildende melodische Folge vom Anfange zum Ende, die zweite vom Ende zum Anfange. Beide Stimmen treten gleichzeitig ein. Z. B.



In Bezug auf die **rhythmische Gestaltung** gibt es:

a) einen Kanon in der **Vergrösserung** (52) und
b) einen Kanon in der **Verkleinerung** (53), der indes nur von kurzer Dauer sein kann.



Noch eine andere Art des Kanons ist der sogenannte **Zirkelkanon.**

Bei demselben moduliert die erste Stimme in eine andere Tonart, die zweite setzt in dieser ein, die dritte beginnt die Nachahmung in der Tonart, nach welcher die zweite moduliert hat u. s. w., so daß ein ganzer Kreis oder Zirkel von Tonarten durchschritten wird. Z. B.



Die erste Stimme bringt die nachzuahmende musikalische Phrase in G dur, die zweite in D dur, die dritte in A dur und die vierte in E dur; eine fünfte Stimme würde

sie in H dur wiederholen. — Das wären in Kürze die verschiedenen Formen des Kanons, doch ist ihre Zahl damit noch nicht abgeschlossen. —

Wenn auch die Bildung eines Kanons mehr Sache des Nachdenkens, als der musikalischen Erfindungsgabe ist, so hat doch die Beschäftigung mit derselben auch für die musikalische Entwicklung, namentlich für die Übung in der Kunst des Kontrapunktierens, einen hohen Wert. Musterhafte kanonische Bearbeitungen finden sich namentlich in J. S. Bachs Choralvorspielen für die Orgel, herrliche Beispiele von Kanons in dem Werke: Kanons und Fugen von Klengel.

§ 8. Die Fuge.

a. Die Einrichtung der Fuge im allgemeinen.

Die wichtigste und planvollste der kontrapunktischen, auf Nachahmung beruhenden Formen ist die Fuge (fuga = Flucht). Sie ist wesentlich mehrstimmig und so gearbeitet, daß ein Thema, oder auch mehrere Themata nach bestimmten Kunstgesetzen in allen Stimmen, bald in der einen, bald in der anderen, nachgeahmt und dadurch zum Hauptinhalt der einzelnen Stimmen sowohl, als auch des ganzen Tonstückes gemacht werden.

Die Ableitung des Namens Fuge von dem italienischen fuga = Flucht ist ziemlich allgemein. Schon Fux leitet Fuge von fugere und fugare (fliehen und verjagen) ab. Diesem Vorgang folgten fast alle Lehrbücher der Fuge. Dehn-Scholz*) sagt: „Die Bezeichnung Fuga (welche manche fälschlich vom deutschen „fügen“ ableiten) kommt von fugare, in die Flucht jagen oder fugere, fliehen etc.“. Moritz Heynes deutsches Wörterbuch, sowie auch das deutsche Wörterbuch von Dr. F. L. Weigand nehmen den Namen „Fuge“ ebenfalls als gleichbedeutend mit dem lat.-italien. „Fuga“ = Flucht. A. Reißmann dagegen meint, daß die Fuge ihren Namen wohl der Weise ver-

*) Lehre vom Kontrapunkt, Berlin bei W. Weber, S. 106.

danke, „in welcher sich die Stimmen ineinander fügen, zusammen gefugt sind und nicht dem Umstand, daß sie vor einander fliehen und sich gegenseitig jagen“.

Die **Einrichtung** der Fuge läßt sich am besten an der Hand einer solchen klar legen. Wir wählen hiezu J. S. Bachs E dur-Fuge Nr. IX im II. Teile des wohltemperierten Klaviers (Ausgabe von Franz Kroll, Ed. Peters).

Eine beliebige Stimme beginnt in der **Tonika** mit einem kurzen musikalischen Gedanken, der dem ganzen Tonsatze zu Grunde liegt und deshalb **Thema, Subjekt, Vortrag, Dux** oder **Führer** genannt wird:



Dieses Thema zeichnet sich durch seine Kürze und durch seine schöne melodische Hebung und Senkung in dem Rahmen einer reinen Quarte (e · a · e) besonders aus. Die Tonart (E dur) ist streng umrissen. Obschon der Leiteton dis fehlt, sind doch die Chordae essentialis fast alle vorhanden. Riemann*) stellt dieses Thema mit dem Thema der cis-moll-Fuge des wohltemperierten Klaviers in Parallele und vergleicht beide eingehend miteinander. Dasselbe Thema hat schon J. Fux behandelt (Jonisch c), auch Palestrina in seinem Christe eleison der Missa: Jesu, nostra redemptio. Die gleiche melodische Bildung hat ferner das Hauptthema des Finale in der Jupitersymphonie von Mozart.

Mit dem Schlußton e beginnt eine zweite Stimme, bringt denselben Gedanken zum Vortrag, aber nicht in der Tonika, sondern auf deren 5. Stufe. Diese erste Wiederholung des Themas durch eine zweite Stimme, hier

*) Katechismus der Fugen-Komposition II, 9. Leipzig bei M. Hesse.

den Tenor, nennt man **Gefährte**, Comes, auch **Antwort**. Die erste Stimme setzt zur Begleitung des Gefährten ihren Gesang fort, stellt sich diesem gewissermaßen gegenüber, und man nennt diese Melodie deshalb den melodischen oder einfachen **Gegensatz.**

56.



Der melodische Gegensatz bringt einen Kontrapunkt, dessen Motive [Notenbeispiel] im Verlaufe der Fuge höchst bedeutungsvoll werden. Namentlich das 2. Motiv hat eine sehr belebende Wirkung. Die beiden letzten Noten des Gegensatzes erleiden eine Abänderung, damit die Tonart E dur für den sofortigen Eintritt des Vortrages erreicht wird; zweimal erscheint a, statt ais—h.

Mit dem Schlußtone des Gefährten fällt eine **dritte** Stimme mit dem Thema ein und zwar wieder in der **Tonika**, während die beiden ersten Stimmen begleiten, den **harmonischen Gegensatz** (auch Gegenharmonie genannt) bilden. Das Thema in der dritten Stimme wollen wir, weil es wieder in der Tonika-Tonart steht, den **2. Führer** oder **2. Vortrag** nennen.

57.





Im 5. Takte bringt nun auch die **4. Stimme**, hier der Sopran, das Thema, nicht in der Tonika, sondern, wie der Gefährte, auf der fünften Stufe. Sie bildet deshalb den **2. Gefährten.** Das, was die übrigen drei Stimmen vortragen, wird auch hier **harmonischer Gegensatz** genannt. Haben, wie in oben stehenden 7 Takten, alle Stimmen das Thema zum Vortrag gebracht, dann ist ein Abschnitt der Fuge zu Ende, den man **Durchführung** nennt. Die erste Durchführung der Fuge hat den besonderen Namen „Exposition der Fuge". Solche Abschnitte hat die Fuge in der Regel wenigstens drei. Die nächste Durchführung der Bach'schen E dur-Fuge schließt sich nicht unmittelbar an die erste, sondern es folgt dieser ein kurzer **Zwischensatz**, der mit der Dominante abschließt, und erst dann beginnt die zweite Durchführung:



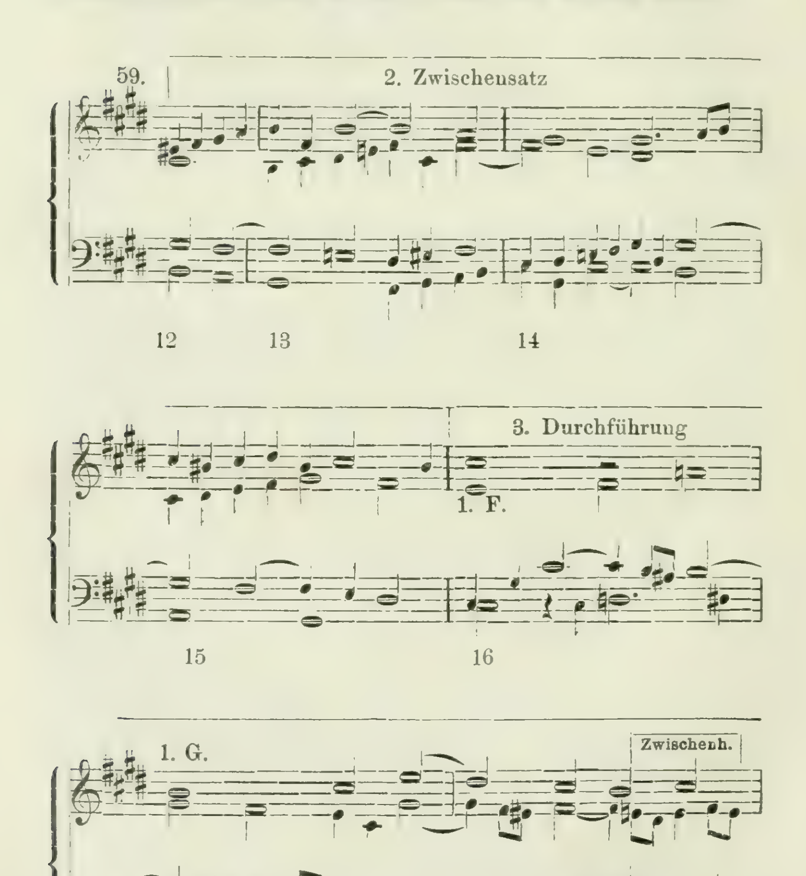


Die Stimmenordnung ist hier eine andere: den ersten Führer bringt im 9. Takte der Tenor, den ersten Gefährten aber eine halbe Note früher der Alt, den zweiten Gefährten im 10. Takte der Baß und den zweiten Führer mit Beginn des 11. Taktes der Sopran.

Die zweite Durchführung unterscheidet sich also zunächst dadurch von der ersten, daß in jener, nicht wie in dieser, der Gefährte dem Führer antwortet, sondern umgekehrt der Führer dem Gefährten, eine Erscheinung, die indes einleuchtend ist, wenn man in Betracht zieht, daß der die beiden Durchführungen voneinander trennende Zwischensatz in der Tonart der fünften Stufe abschließt. Eine andere Verschiedenheit zeigt sich in der **Zeit** des **Eintrittes** des Themas in den einzelnen Stimmen. Während in der ersten Durchführung das Thema in einer anderen Stimme erst dann auftritt, wenn die vorhergehende damit fertig, oder doch beim Schlußton angekommen ist, bringen in der zweiten Durchführung die zweite und die folgenden Stimmen dasselbe schon, noch ehe die unmittelbar vorher eingetretenen Stimmen es zu Ende geführt haben. Ein

solches **gleichzeitiges** Vorführen des Themas in mehreren Stimmen, eine solche kanonische Behandlung desselben heißt **Engführung.**

Der zweiten Durchführung folgt nun wieder ein Z w i s c h e n s a t z, der in der Paralleltonart, in cis moll abschließt, an ihn anschließend, die d r i t t e D u r c h f ü h r u n g in der P a r a l l e l t o n a r t und in der Tonart der fünften Stufe.

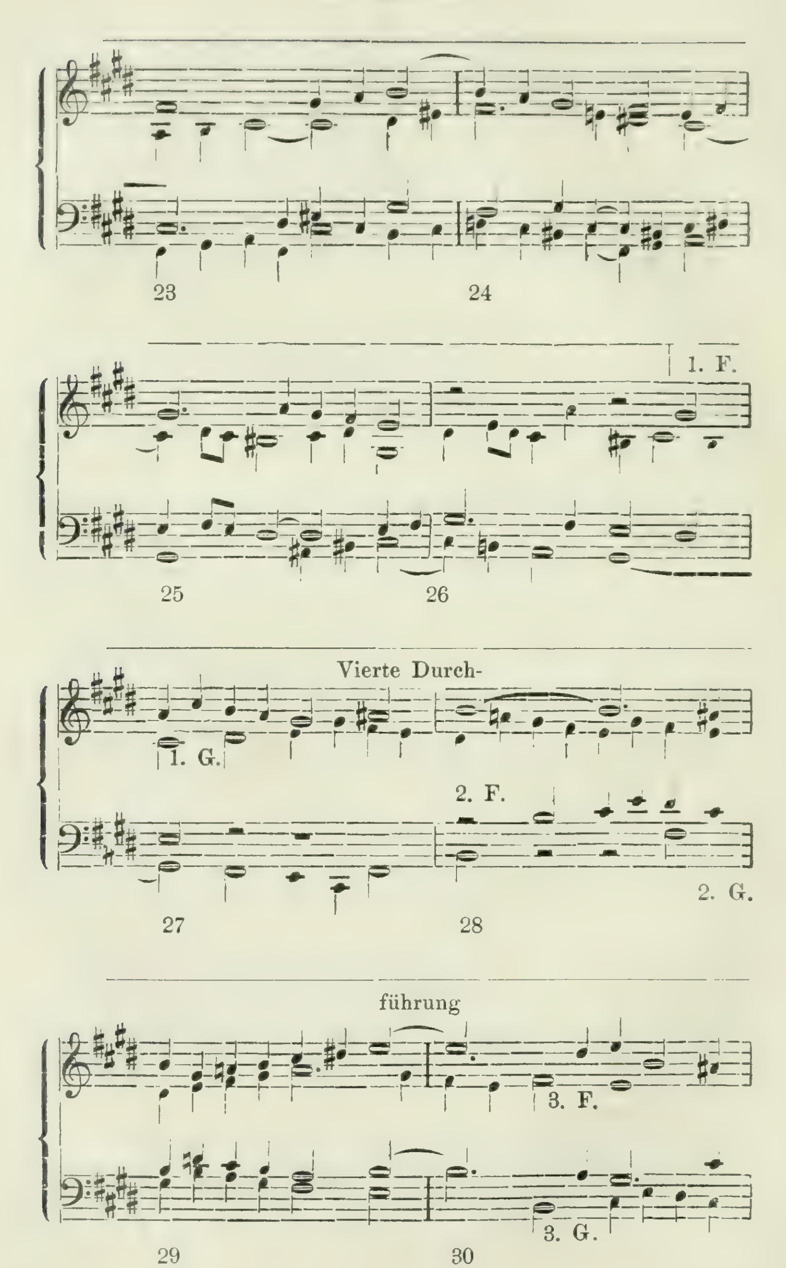


2. G.
2. F.
19 20

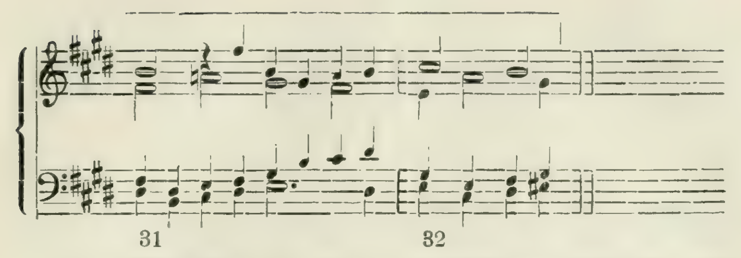
21 22

Der erste Führer und der erste Gefährte haben Engführung, ebenso der zweite Führer und der zweite Gefährte. Außer der schon angedeuteten anderen Modulationsordnung ist an dieser Durchführung auch noch das bemerkenswert, daß schon zum ersten Eintritt des Themas von den übrigen Stimmen ein harmonischer Gegensatz gebildet wird. Die nun folgende Durchführung mit dem vorhergehenden Zwischensatze ist so gestaltet:





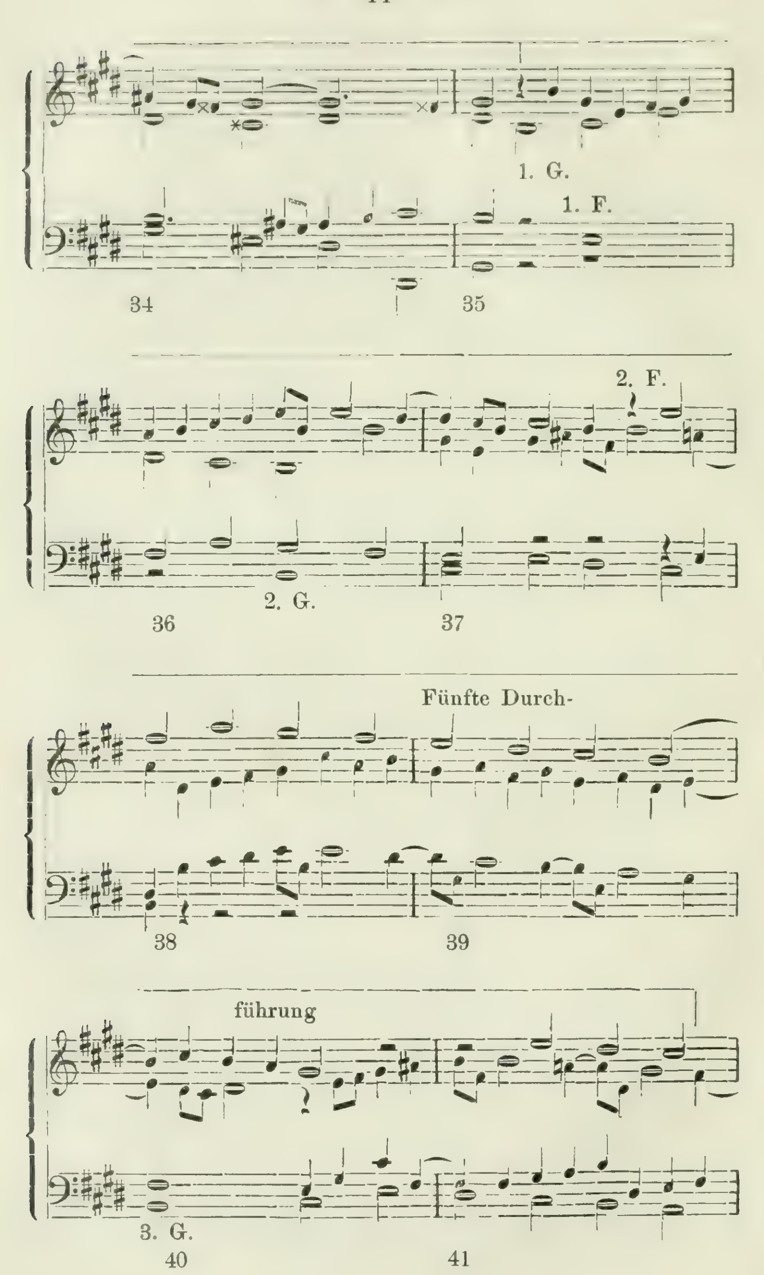
1. F.
23
24
25
26
Vierte Durch-
1. G.
2. F.
2. G.
27
28
führung
3. F.
3. G.
29
30



Die Modulation in der 4. Durchführung erstreckt sich über die Paralleltonart, cis, die Tonart der 5. Stufe, H und die Haupttonart E.

In der zweiten und in den übrigen Durchführungen erfolgt der Eintritt der verschiedenen Stimmen mit dem Thema, der sogenannte **Widerschlag**, auch auf anderen Tonstufen, aber doch quinten-, resp. quartenweise. Alle Stimmen bringen das Thema in der Verkleinerung, nur der Alt trägt es, im 30. Takt anfangend, in seiner ursprünglichen rhythmischen Gestalt vor. Im Sopran und im Tenor tritt es einmal, im Alt und Baß zweimal auf. Durchführungen, in welchen das Thema von einer, oder mehreren Stimmen öfter als einmal zu Gehör gebracht wird, nennt man **übervollständige**, während, wenn das Thema in jeder Stimme einmal aufgetreten ist, die Durchführung den Beinamen **vollständig** erhält. Kommt es in einer Durchführung in der einen oder anderen Stimme gar nicht zum Vortrag, dann heißt sie **unvollständig**. — Wir kommen nun zum 4. Zwischensatz und zur 5. Durchführung. Jener moduliert in die Molltonart der **Obermediante**; die Durchführung selber bewegt sich in der Tonart der 5. Stufe und der Tonika:




1. G.
1. F.
34
35
2. F.
2. G.
36
37
Fünfte Durch-
38
39
führung
3. G.
40
41



Die 5. Durchführung ist übervollständig; das Thema erscheint als Führer im 35. Takt im Tenor, im 37. im Sopran, als Gefährte Takt 35 im Alt, Takt 36 und 40 im Baß, somit im Baß zweimal. Ein kurzer **Schlußsatz**, aus Motiven der Fuge gebildet, schließt den ganzen Tonsatz ab.

Nach obiger Analyse kommen bei der Bildung einer Fuge folgende Punkte in Betracht:

1. Das Thema als Führer oder Vortrag,
2. Das Thema als Gefährte oder Antwort,
3. Der Gegensatz, a) der einfache,
   b) der harmonische,
4. Der Zwischensatz und die Zwischenharmonie,
5. Die Durchführung,
6. Der Thema-Einsatz oder Widerschlag,
7. Die Modulationsordnung,
8. Die Engführung,
9. Der Schlußsatz.

b. Die Bestandteile der Fuge.

1. Der Vortrag oder der Führer.

Die Eigenschaften eines guten Fugenthemas sind im allgemeinen folgende:

a. leichtfaßlich — deshalb kurz, gesangmäßig und in sich abgerundet;

b. charakteristisch sowohl nach seiner rhythmischen als melodischen Gestaltung, so daß es vom Hörer bei seinem Auftreten sofort erkannt werden kann;

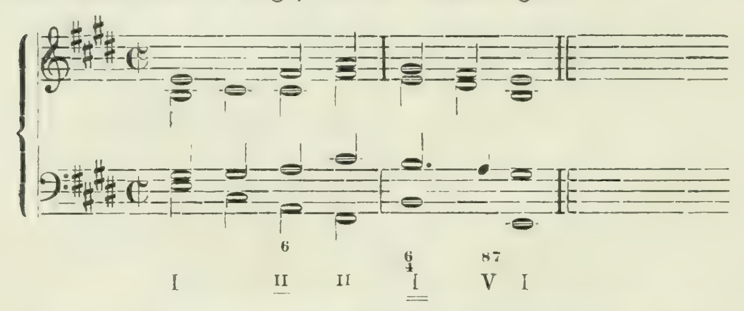
c. *kontrapunktfähig*; es soll den Umfang einer Oktave nicht überschreiten, Engführung und Umkehrung zulassen;

d. einer *bestimmten Tonart angehörig* und doch

e. *mehrdeutig* in Bezug auf *Harmonisierung* und *Modulation*; das ist der Fall, wenn es einer mehrfachen Harmonisierung fähig ist und eben dadurch auch ausweichende Modulationen ermöglicht;

f. *bedeutungsvoll*, damit es bei seinem häufigen Erscheinen nicht an Wert verliert, sondern immer Eindruck macht.

Auch das muß als eine gute Eigenschaft eines Fugenthemas bezeichnet werden, daß es sich, wie z. B. das Thema der Bach'schen E-Fuge, auf die Kadenz gründet.



Die Erfindung eines brauchbaren Fugenthemas hängt zwar zunächst von dem Grad der musikalischen Begabung überhaupt ab, doch fallen auch Erfahrung und Übung sehr in die Wagschale. J. S. Bach zeigt auch in der Erfindung von Fugenthemen die höchste Meisterschaft.

2. Die Antwort oder der Gefährte.

Der *Gefährte* (latein. comes) steht zum *Führer* in einem ähnlichen Verhältnis, wie die *Antwort zur Frage*, oder der *Nachsatz zum Vordersatz*. Daß gerade in der Tonart der fünften Stufe die Beantwortung des Themas erfolgt, liegt in dem *Gegensatz*, in welchem Tonika und Dominante zu einander stehen. Die Quinte ist das Intervall der Zweiheit, der Trennung und kein anderes Verhält-

nis vereinigt Einheit und Gegensätzlichkeit in so vollkommener Weise in sich, wie das Quintenverhältnis.

Über die Bildung des Gefährten lassen sich im allgemeinen zwei Regeln aufstellen:

1. Die Nachahmung des Führers auf der Quinte sei streng nach Namen und Größe des Intervalles;

2. sie sei harmonisch so gehalten, daß nur die Tonarten der Tonika und Dominante zur Geltung kommen.

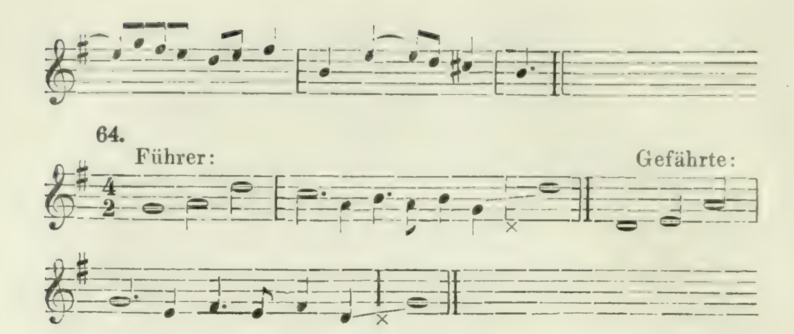
In Bezug auf die 1. Regel ist zu bemerken, daß hin und wieder Abänderungen einzelner Intervallenschritte durch besondere Verhältnisse, die das Wesen der Fuge mit sich bringt, notwendig werden. Dieselben dürfen aber das Thema nicht wesentlich anders gestalten. Von Wichtigkeit indes ist, daß der diatonische Halbton auch im Gefährten beibehalten wird. Eine hieher gehörige Änderung, der man häufig begegnet, besteht darin, daß der Gefährte den 7. Tonleiterton (Leiteton), wenn dieser als der 2. Ton des Themas unmittelbar der 1. resp. 8. Tonstufe folgt, mit der leitertreuen Sexte vertauscht, um einen zu plötzlichen Tonartenwechsel zu vermeiden. Z.B.



Andere Änderungen, die im Interesse der Aufrechthaltung ununterbrochener wechselseitiger Beziehungen zwischen Tonika und Dominante gemacht werden, sind folgende:

1. Einen am Anfange oder Ende des Themas vorkommenden Schritt von der Tonika zur Quinte beantwortet der Gefährte durch einen Quartenschritt, nämlich durch den Schritt von seiner Tonika zu seiner Quarte. Z. B.



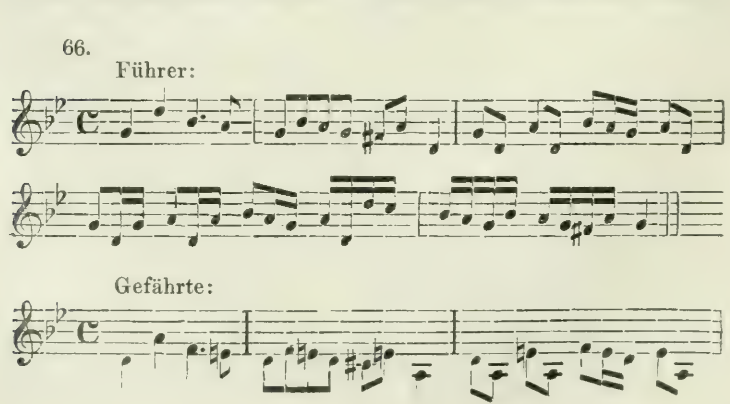


2. Beginnt der Führer mit der Quinte seiner Tonart, dann setzt der Gefährte mit der Quarte seiner Tonart ein, ahmt aber außerdem den Führer um eine Quinte höher genau nach:



Rücksichtlich der oben aufgestellten zweiten Regel gelten im allgemeinen nachstehende Gesetze:

1. Beginnt, bleibt und schließt der Führer in der Tonart der Tonika, so geschieht dies auch von dem Gefährten in der Tonart der fünften Stufe.





2. Beginnt der Führer in der Haupttonart und moduliert nach der Tonart der Quinte, dann fängt der Gefährte in dieser Tonart an und schließt in der Tonika:

67.

Führer:

I.

tr

V.

68.

Gefährte:

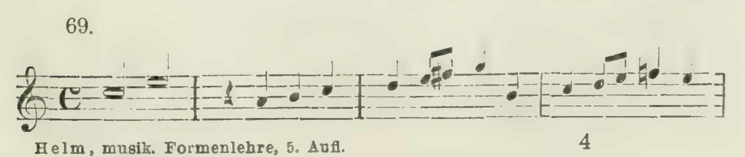
V.

tr

I.

3. Stehen Anfang und Schluß des Themas in der Tonart der Tonika, während in der Mitte desselben in die Tonart der 5. Stufe moduliert und diese auch begründet wird, so beginnt der Gefährte in dieser Tonart, führt zurück in die Tonika und schließt in der Tonart der Quinte.

69.





Themata der dritten Art kommen ihrer Unbeständigkeit in der Modulation halber nur sehr selten vor.

3. Der Gegensatz.

Der Gegensatz (contra punctus), die kontrapunktische Begleitung, welche von einer oder mehreren Stimmen zum Thema ausgeführt wird, diesem gewissermaßen gegenüber steht, ist nächst dem Thema das wichtigste Stück der Fuge.

Er wird meist aus Motiven des Themas gebildet, kann jedoch auch entsprechende neue bringen und ist vielfach sich gleichbleibend, d. h. er erscheint bei jedem Thema-Eintritte diesem gegenüberstehend in einer andern Stimme in derselben Gestalt. Bei seinem erstmaligen Eintreten ist er meist die Fortsetzung des Führers, doch kommen auch Fugen vor, in denen er gleichzeitig mit dem Führer beginnt und sich schon diesem gegenüber stellt. Obwohl er die harmonische Begleitung des Subjektes ist, soll er doch melodische Selbständigkeit besitzen.

Damit der Gegensatz zwischen der Begleitung und dem Thema klar hervortritt, darf die Bewegung beider keine gleichmäßige sein. Es wird Rascheres zu Langsamerem, Absteigendes zu Aufsteigendem, rhythm. Mannigfaltigeres zu rhythm. Einfacherem zu stellen sein. Vergl. die Gegensätze in der oben analysierten E Fuge von Bach und der unten folgenden C moll Fuge desselben Komponisten!

4. Der Zwischensatz.

Zwischensatz nennt man die aus mehr oder weniger Takten bestehende melodische oder harmonische Tonverbindung, die in freier Weise entweder innerhalb einer und derselben Durchführung zwischen dem Schluß

eines Führers, oder Gefährten und dem Anfang eines solchen, oder aber zwischen zwei Durchführungen eingeschoben wird.

Aus irgend einem Grunde kann nämlich der Gefährte manchmal nicht sofort dem Führer folgen, oder auch umgekehrt. In einem solchen Falle wird dann der Eintritt des Themas durch einen kurzen Zwischensatz, der hier, da er in der Regel nur aus wenigen Harmonien besteht, treffender Zwischenharmonie genannt wird, vermittelt (Beispiel 59). Das Tonmaterial hiezu entnimmt man dann fast immer den Motiven des Themas, oder des Gegensatzes.

Von größerer Bedeutung sind die Zwischensätze der zweiten Art, namentlich in ausgebildeteren, umfangreicheren Fugen. Sie haben hier eine gewisse Selbständigkeit, enthalten zum Teil schon dagewesene Motive, zum Teil bringen sie auch neue Gedanken. Sie erleichtern den Fortgang der Fuge insbesondere in Bezug auf die Modulationsordnung derselben und erscheinen als ein mindestens sehr wünschenswertes Bindeglied zwischen den einzelnen Durchführungen. Kanons haben keine Zwischensätze. (Vergl. die Beispiele 58, 59, 60, 61 und insbesondere die genialen Zwischensätze der Fis dur Fuge im II. Teil des wohltemperierten Klaviers!)

5. Die Durchführung.

Den Begriff der Durchführung haben wir oben bereits festgestellt. Die Fuge hat in der Regel drei bis vier Durchführungen, oft auch fünf bis sechs und darüber.

In der ersten Durchführung tritt das Thema gewöhnlich in allen Stimmen unverändert nach seiner rhythmischen und melodischen Gestaltung auf und zwar bringt die folgende Stimme das Thema erst, wenn die vorhergehende es beendigt oder doch bis zum Schlußton vorgetragen hat. Die Haupttonart wechselt mit der Tonart der fünften Stufe. In der zweiten Durchführung ist vielfach die Tonart der Dominante (bei Mollfugen der

Parallele) die herrschende, in der dritten Durchführung die der Unterdominante, in der vierten die Haupttonart.

Die ursprüngliche Fassung des Themas wird in den späteren Durchführungen zuweilen mehr oder weniger aufgegeben. Dasselbe erscheint in der Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung u. s. w., wird gleichzeitig von mehreren Stimmen zu Gehör gebracht (Engführung), innerhalb einer und derselben Durchführung von einzelnen Stimmen öfter als einmal gesungen (übervollständige Durchführung), oder auch von einer Stimme ganz unberücksichtigt gelassen (unvollständige Durchführung). Auch modulieren spätere Durchführungen in entferntere Tonarten.

6. Der Thema-Einsatz oder der Widerschlag (lat. repercussio).

Derselbe ist an bestimmte Regeln nicht gebunden. Nur bei Gesangfugen erleidet er insoferne eine Beschränkung, als der Tonumfang der menschlichen Stimmen es als notwendig erscheinen läßt, daß je die beiden Führer und die beiden Gefährten parallelen i. e. solchen Stimmen zugewiesen werden, die rücksichtlich ihrer Klanghöhe um eine Oktave voneinander verschieden sind, wie Sopran und Tenor, Baß und Alt.

In der Gesangsfuge antworten immer nicht parallele Stimmen einander: Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Baß, Baß und Sopran.

In allen Durchführungen erfolgt demgemäß die Antwort fast ausschließlich quinten- resp. quartenweise. Die Fugen, in denen eine andere Tonordnung des Widerschlages in Anwendung gebracht ist, gehören zu den Seltenheiten.

7. Die Modulationsordnung.

Je umfangreicher und weiter ausgebildet eine Fuge ist, desto mehr ausweichende Modulationen, d. h. Versetzungen und Verwendungen des Themas in anderen Tonarten muß sie enthalten, wenn sie frei von Monotonie sein

soll. Daß in erster Linie die nächsten Verwandten der Haupt-Tonart in Betracht kommen, ist selbstverständlich. Außerdem gilt der Grundsatz, nur in solche Tonarten zu modulieren, deren Grundton der diatonischen Tonleiter der herrschenden Tonart angehört. Die Modulation nach Tonarten des anderen Geschlechtes hängt von der Beschaffenheit des Themas ab.

Durfugen modulieren gewöhnlich:

1. in die Dominante, wenn diese nicht schon bei Bildung des Gefährten entschieden zur Geltung kam,
2. in die Parallele, unter der obigen Voraussetzung,
3. in die Molltonart der Obermediante,
4. „ „ „ „ II. Stufe,
5. in die Unterdominante, namentlich gegen das Ende der Fuge,
6. nur selten in die gleichnamige Molltonart.

Mollfugen:

1. in die Paralleltonart,
2. in die Molldominante, wenn dieselbe bei ihrem Auftreten Neues bietet,
3. in die gleichnamige Durtonart,
4. in die Durtonart der Untermediante und
5. in die Moll-Unterdominante.

8. Die Engführung.

Die Engführung ist eine Haupt-Zierde der Fuge. Sie wird besonders in den mittleren Durchführungen angewendet[1]) und meist mit dem Führer und Gefährten, oder dem Gefährten und dem Führer, oder auch mit

1) Es trifft dies namentlich für die Bachschen Fugen zu. Neuere Komponisten bringen nach dem Vorgang Rheinbergers Engführungen auch am Schluß der Fuge. Vor der Fermate, oder vor der Kadenz setzt das Thema in allen Stimmen und auf allen Stufen in rascher rhythmischer Folge noch einmal ein; das thematische Gewebe erhebt sich, ehe es zur vollen Ruhe kommt, noch einmal zum Höhepunkt der ästhetischen Klangwirkung. Typisch hiefür ist die Fuge in Rheinbergers Pastoralsonate in G. Op. 88.

den beiden Führern, aber nur selten mit den beiden Gefährten gebildet. Auch kann sie sich auf mehr als zwei Stimmen erstrecken.

Läßt das Thema eine strenge Engführung nicht zu, dann können kleinere Änderungen der rhythmischen und melodischen Folge am besten an den vorhergehenden Stimmen vorgenommen werden. Es empfiehlt sich aber, schon bei Bildung des Themas auf die Möglichkeit kanonischer Engführung Bedacht zu nehmen. (Vergl. Beisp. Nro. 58, 59, 60, 61 und die Engführungen in der unten stehenden C moll Fuge!)

9. Der Schlußsatz.

Derselbe wird meist aus Motiven der Fuge in freier Weise gebildet, ist polyphon gehalten, von kürzerer oder längerer Dauer, besteht aber auch häufig, namentlich dann, wenn die Engführung unmöglich ist, aus einem Orgelpunkte, an den sich dann eine Kadenz reiht, die den ganzen Tonsatz abschließt. Die die einzelnen Durchführungen beendigenden Schlußkadenzen fallen gewöhnlich mit dem Zwischensatz zusammen.

Zur weiteren Orientierung folgt noch die Bach'sche C moll Fuge, Nro. II im II. Teil des wohltemperierten Klavieres.





Zwischensatz
5
6
7
2. Gefährte
3. Führer
Zwischen-
h. Gegensatz
8
9
satz
Gegensatz
3. Gefährte
10
Gegensatz



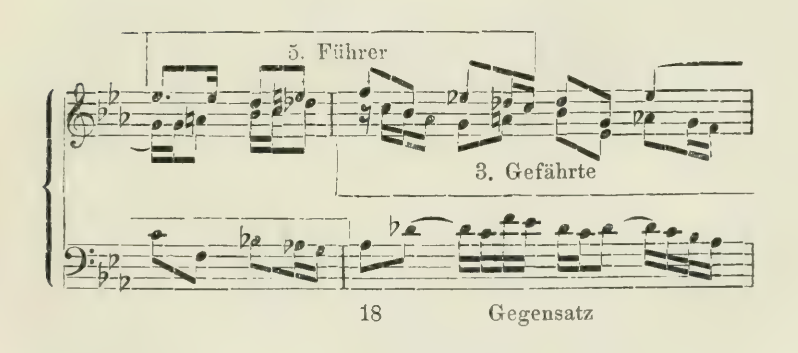
Ende der 1. überv. Durchführung

Zwischensatz mit Schlußkadenz in der Dominante





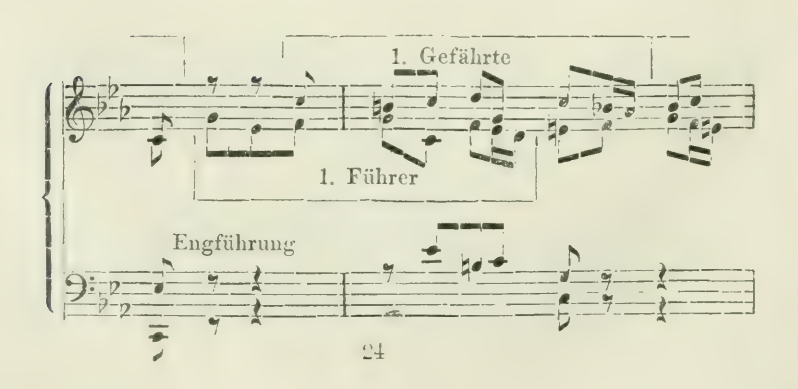

4. Führer
1. Gefährte
2. Gefährte
16
17


5. Führer
3. Gefährte
18
Gegensatz


harmonischer Gegensatz
6. Führer in der Vergrößerung
19
20


7. Führer in der Umkehrung
21


Ende der II. übervollständ. Durchführung
Schlußkadenz in der Tonika
4. Gefährte
22
23


1. Gefährte
1. Führer
Engführung
24





c. Die Arten der Fuge.

Nach der Zahl der Stimmen, welche die Fuge bilden, unterscheidet man zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige Fugen. Die gewöhnliche Anzahl der Fugenstimmen ist vier. Mehr Stimmen finden fast nur auf Kosten der melodischen Ausbildung Raum nebeneinander und weniger tun der Mannigfaltigkeit Eintrag. Bei zwei und dreistimmigen Fugen empfiehlt es sich, ein rascheres Tempo zu nehmen, während bei fünf- und mehrstimmigen Fugen ein ruhiger, mehr getragener, langsamer Vortrag angezeigt erscheint. Fünf- und mehrstimmige Fugen sind meist Vokal-, zwei- und dreistimmige Fugen in der Regel Instrumentalfugen. Besteht der ganze Tonsatz nur aus solchen Stimmen, welche an der Durchführung

des Themas oder des Subjektes teilnehmen, dann heißt er reine Fuge, wenn er auch begleitende Stimmen in sich schließt — begleitete Fuge (76).

Je nach der Zahl der Themata, die zur Verarbeitung kommen, gibt es:

1. Einfache Fugen, dem ganzen Satze liegt ein Thema zu Grunde,
2. Doppelfugen mit zwei Thematen,
3. Tripelfugen mit drei Thematen u. s. w.

Gewöhnlich tritt bei Fugen mit mehreren Thematen eines besonders hervor. Man nennt dasselbe Hauptthema, die übrigen Gegenthemata. Die Durchführung geschieht entweder so, daß die Subjekte vom Anfang an nebeneinander zur Entwicklung gebracht werden, oder so, daß sie einzeln nach einander zur Bearbeitung kommen und erst im letzten Teile der Fuge gemeinsam zur Geltung gebracht werden. Die Doppelfugen der ersten Gattung unterscheiden sich noch dadurch voneinander, daß bei den einen die beiden Themen gleichzeitig einsetzen, bei den anderen aber das 2. Thema erst nach dem ersten zu Gehör gebracht wird. Alle mehrfachen Fugen sind nach den Grundsätzen des doppelten, drei-, vierfachen u. s. w. Kontrapunktes gebildet. Von Wichtigkeit bei drei- und mehrstimmigen Fugen ist: daß das 2. Thema nicht über die Oktave des 1., das 3. nicht über die Oktave des 2. hinaus geht.

Als Beispiel geben wir hier den Anfang der Tripelfuge von Franz Lachner, dem „Präludienbuche“ von J. Gg. Herzog, früher Körner, jetzt Ed. Peters, entnommen.





Eine andere Art der Fuge ist die sogenannte Gegenfuge. Sie charakterisiert sich dadurch, daß der Gefährte dem Führer in der Regel in der Gegenbewegung und nur ausnahmsweise in der geraden Bewegung antwortet.

Fuge zum Choral nennt man einen mehrstimmigen Tonsatz, dessen eine Stimme eine Choralmelodie singt, während die übrigen Stimmen miteinander eine Fuge bilden (72).

Choralfuge oder fugierter Choral heißt die Fuge, wenn die Verszeilen einer Choralmelodie abwechslungsweise als Themen benützt sind (73). Die Gesangsfuge ist für menschliche Stimmen geschrieben. Sie hat vielfach Begleitungsstimmen bei sich, in früherer Zeit besonders den Basso continuo (74), eine gleichmäßig fort.

laufende Baßstimme; oder auch eine begleitende Baßstimme, die einen kurzen Satz ununterbrochen wiederholte und Basso ostinate (75) genannt wurde.

Fugen mit weniger als drei Durchführungen haben den Namen Fughetten, ein fugenartig gearbeiteter Tonsatz, in dem die Gesetze der Fugenbildung nicht streng beachtet sind, wird mit dem Namen Fugato bezeichnet.

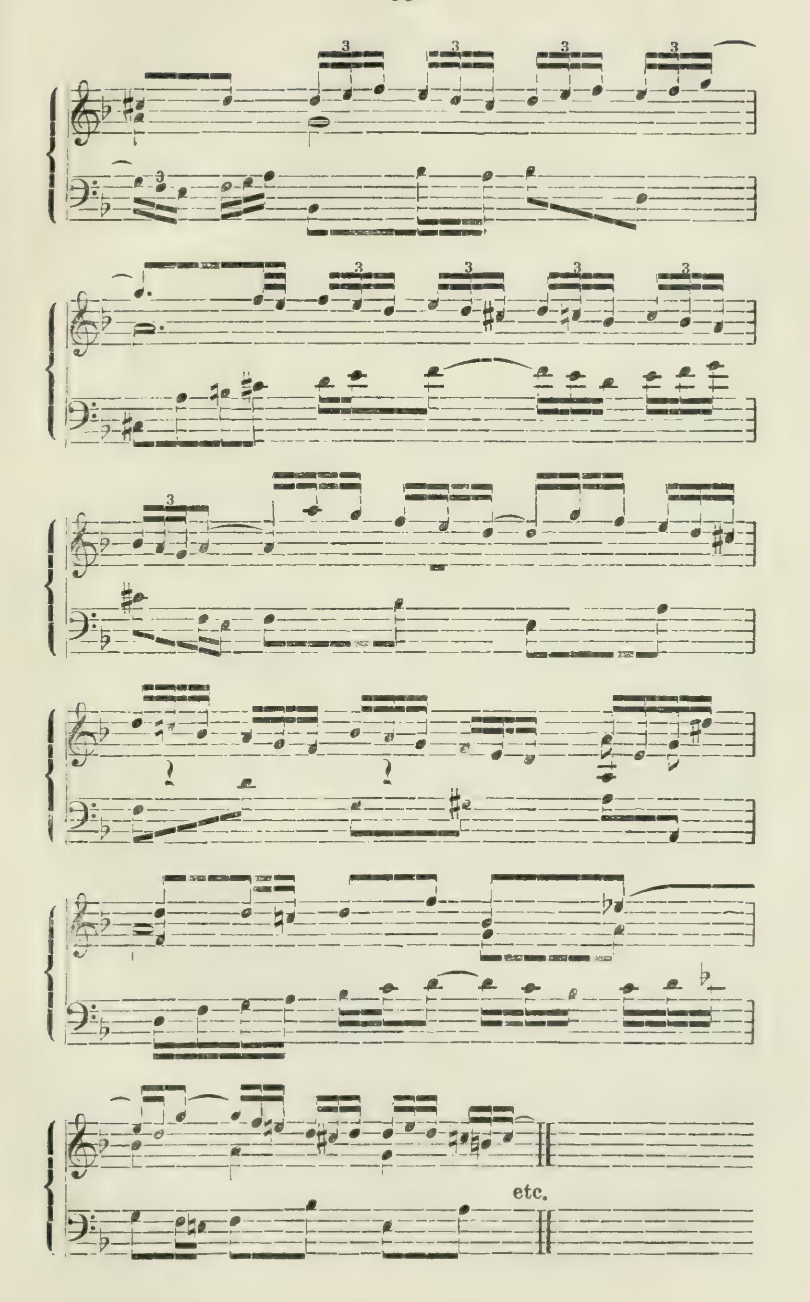
Im 15. und 16. Jahrhundert wurde auch der Tonsatz, welcher jetzt Kanon heißt, Fuga genannt.

72. Fuge zum Choral: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

Canto fermo in Alto.

(Jahrgang 3 der Bach'schen Werke, S. 197.)

c. f.


etc.

73. Choralfuge.

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir, von J. S. Bach.

(Jahrgang III, S. 229.)





74. Gesangfuge von J. S. Bach mit Basso continuo.
(Hmoll-Messe, 6. Jahrgang, S. 155.)

Violinen I u. II.

Sopran I u. II.

Alto.

Tenor u. Baß.

Cre - - do in

Continuo.

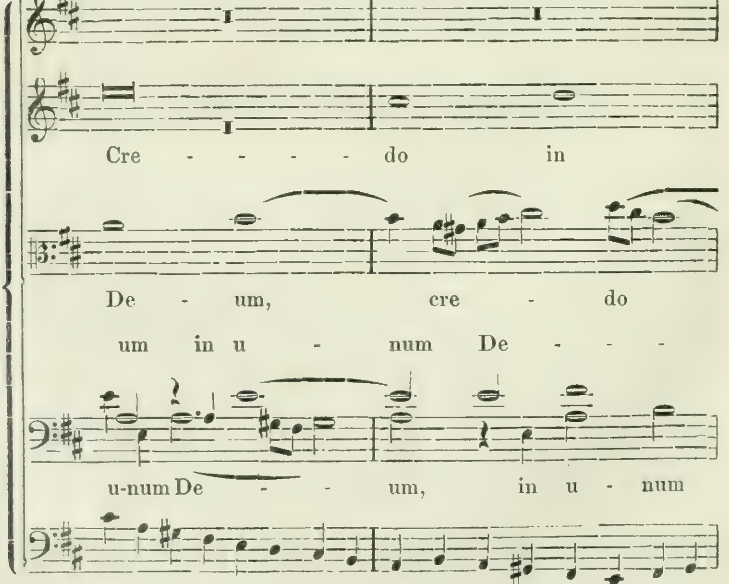
u - num De - um in u-num De - um

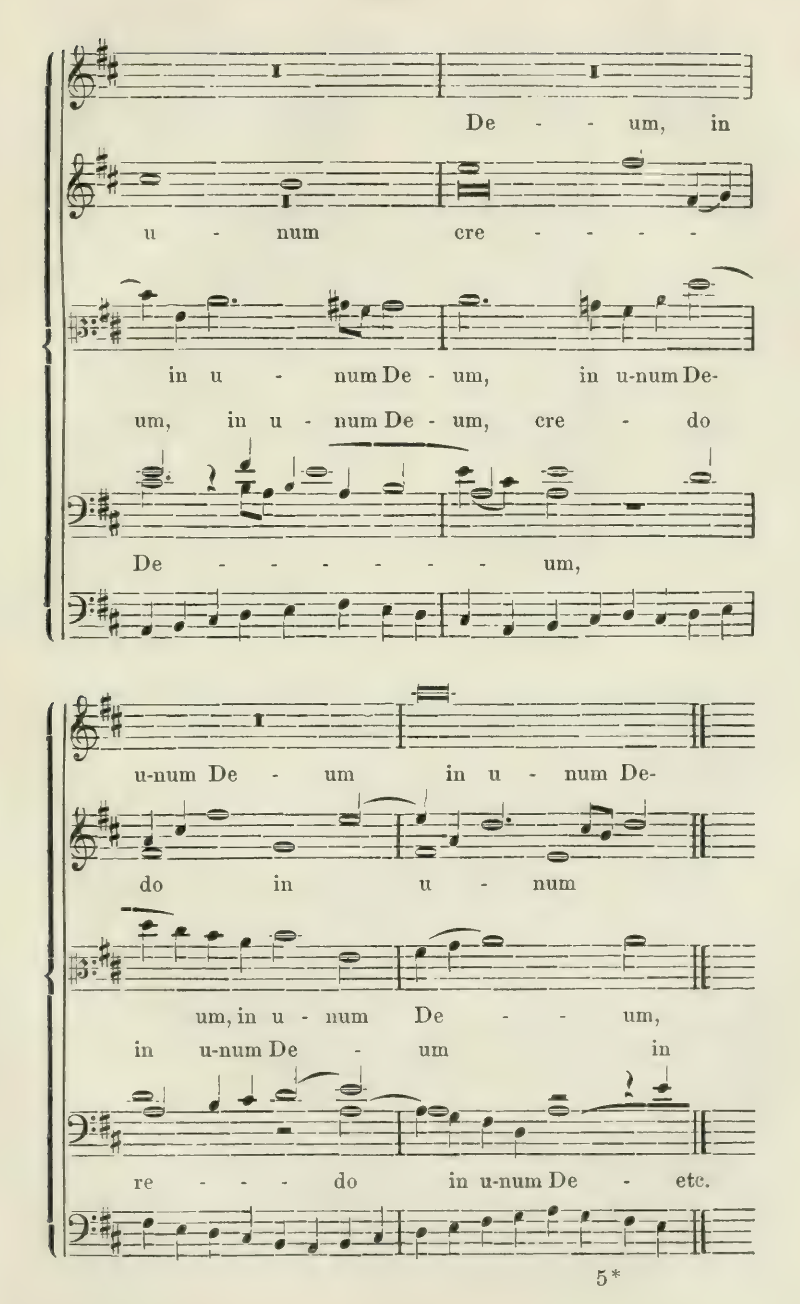
cre - - do in

Cre - - do in u - num

in u - num De-um, in u - num De - - - -

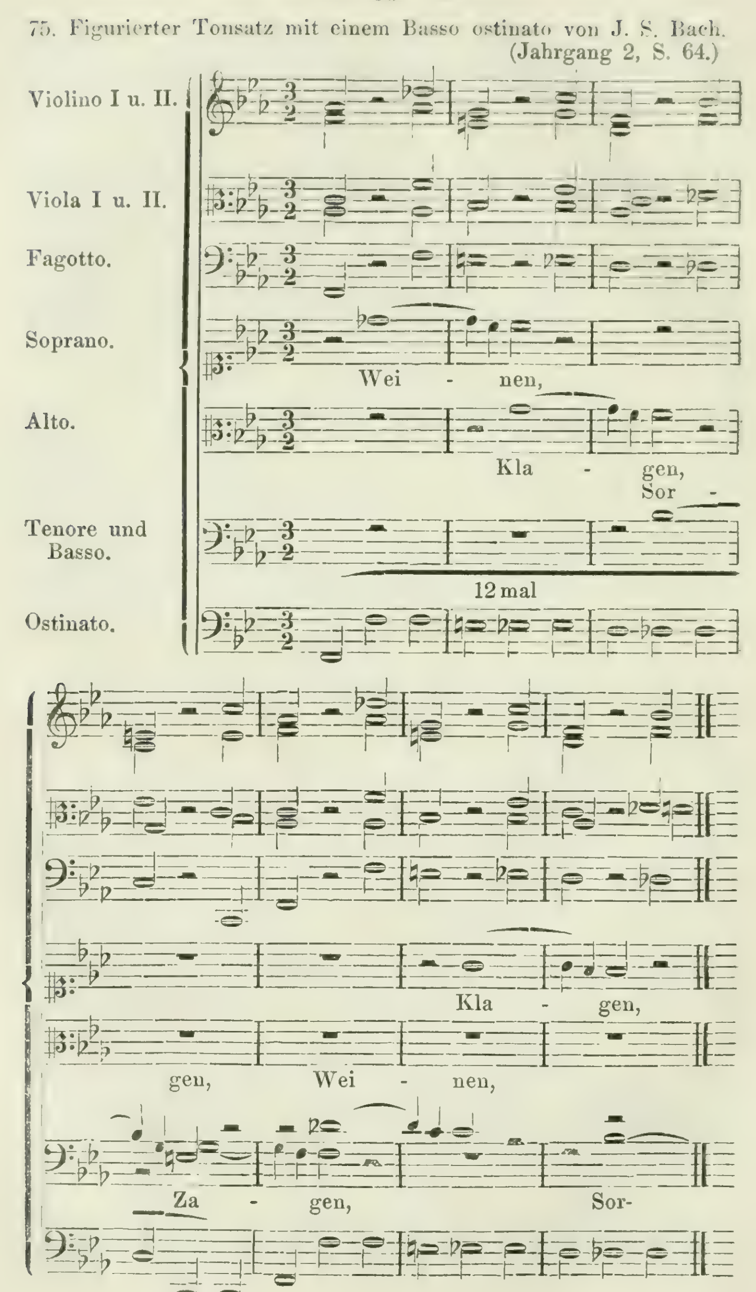
u - num De - um, in unum De - um, in

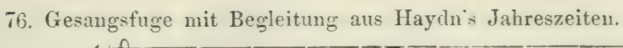




De - - um, in
u - num cre - - - -
in u - num De - um, in u-num De-
um, in u - num De - um, cre - do
De - - - - - - um,
u-num De - um in u - num De-
do in u - num
um, in u - num De - - um,
in u-num De - um in
re - - - do in u-num De - etc.

75. Figurierter Tonsatz mit einem Basso ostinato von J. S. Bach.
(Jahrgang 2, S. 64.)





76. Gesangsfuge mit Begleitung aus Haydn's Jahreszeiten.

Singstimmen.

Uns sprie - ßet

Begleitungs-stimmen.

Ü - ber-fluß, und dei - ner Gü -

Uns sprie-ßet Ü - ber-fluß, und dei - ner

te Dank und Ruhm. Uns sprie-ßet



IV. Gemischte Kunstformen, Formen der Instrumentalkompostion.

§ 9. Die Menuettform.

Der Urtypus dieser Kompositionsform besteht in der Verbindung zweier Liedsätze, wie sie bereits in § 4 beschrieben sind, zu einem Ganzen. Beide Liedsätze zerfallen in zwei satz-, oder periodenförmige Teile, deren zweiter meist von etwas ausgedehnterem Umfang ist.

Der erste der beiden Sätze wird, seiner Bedeutung fürs Ganze entsprechend, Hauptsatz genannt, der zweite Trio, weil er ursprünglich von drei Bläsern ausgeführt wurde.

Der Vordersatz des zweiten Teiles des Hauptsatzes besteht meist in einer Motive des ersten Teiles durchführenden Periode von weiterer Ausdehnung; der Nachsatz dieses Teiles ist in der Regel eine veränderte Wiederholung des ersten Teiles. Die zweite Hälfte des Menuettes, das Trio, ist ähnlich gebildet.

Der erste Teil des Hauptsatzes steht und schließt in der Tonika, oder er moduliert bei Dur-Sätzen in die Dominante, bei Moll-Sätzen in die Parallele. Der

zweite Teil zeigt größere Freiheit in der Modulation, geht aber am Schlusse wieder zur Tonika zurück.

Die Modulationsordnung des Trios ist dieselbe; nur liegt ihm immer eine andere, näher verwandte Tonart zu grunde, vielfach die der Unterdominante. — Da der Inhalt des Hauptsatzes stets wesentlich verschieden ist von dem des Trios, wird nach dem Trio der Hauptsatz wiederholt, um dem ganzen Tonstück die wünschenswerte Abrundung zu geben. Zuweilen haben Tonsätze der Menuettform zwei Trios, die aber dann in zwei verschiedenen Tonarten, oder in zwei verschiedenen Tongeschlechtern stehen. Im letzteren Falle haben sie gewöhnlich denselben Hauptton. Das in Dur wird dann Maggiore, das in Moll Minore genannt.

Beispiele:

a. Menuetto aus Jos. Haydn's G.-Sonate, Nro. 1 der Cotta'schen Ausgabe.

A. Rhythmische Konstruktion.

A. Hauptsatz.

I. Teil: a. Vordersatz, Takt 1—4,
b. Nachsatz, Takt 5—14,
verlängert durch Wiederholungen.

II. Teil: a. Vordersatz I, Takt 1—4,
b. Vordersatz II, Takt 5—10.
c. Vordersatz III, Takt 11—14,
d. Nachsatz I, Takt 15—18,
e. Nachsatz II, Takt 19—20,
f. Nachsatz III, Takt 21—28.

B. Trio.

I. Teil: a. Vordersatz, Takt 1—4,
b. Nachsatz, Takt 5—8,

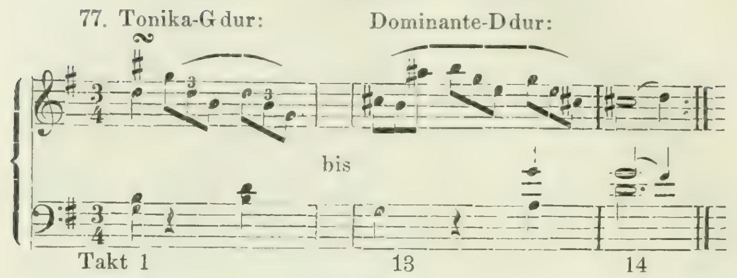
II. Teil: a. Vordersatz, Takt 1—4,
b. Nachsatz, Takt 5—8,
c. Vordersatz II, Takt 9—12,
d. Nachsatz II, Takt 13 -16.

Alle Teile sind mit Wiederholungszeichen (Reprisen) versehen

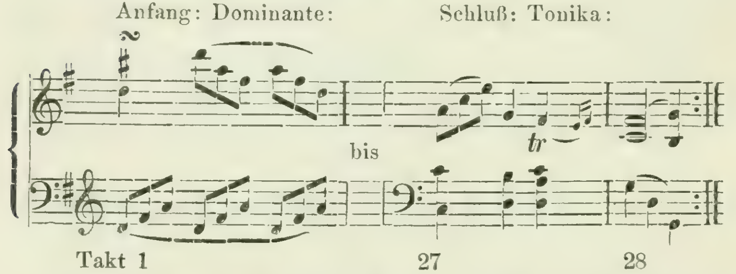
2. Modulationsordnung.

A. Hauptsatz.

Teil I.



Teil II.



Der 3. Vordersatz des 2. Teiles ist eine wenig veränderte Wiederholung des Vordersatzes im 1. Teil.

Der Abschluß beider Teile des Hauptsatzes erfolgt durch V—I, ebenso der des 1. Vorder- und des 1. Nachsatzes des 2. Teiles. Die übrigen Sätze endigen mit Dominantschlüssen, der 2. Nachsatz im 2. Teil mit einer Trugkadenz V—VI.

B. Trio.

Teil I.



Teil II.



Der zweite Teil wiederholt, vom 9. Takte an, den ersten; nur die beiden letzten Takte sind des nötigen Abschlusses wegen verändert. Der 1. Teil schließt mit Halbschluß auf V, der 2. mit Ganzschluß auf I. Der Vordersatz des 1. Teiles endigt mit Halbschluß auf V, der des 2. Teiles mit Ganzschluß auf I der Parallele.

b. Menuetto aus W. A. Mozarts B dur-Sonate, Nro. 12 der Cotta'schen Ausgabe.

a. Rhythmische Konstruktion.

A. Hauptsatz.

I. Teil: a. Vordersatz, Takt 1—4.
b. Nachsatz, Takt 5—8.

II. Teil: a. Vordersatz I der Durchführungsperiode, Takt 1—4,
b. Nachsatz I, Takt 5—8,
c. Vordersatz II, Takt 9—12,
d. Nachsatz II, Takt 13—16,
e. Einschiebsel, Takt 17,
f. Vordersatz III; Takt 18—21,
g. Nachsatz III, Takt 22—25,
h. Anhang, Takt 26 und 27.

B. Trio.

I. Teil: a. Vordersatz, Takt 1—4,
b. Nachsatz, Takt 5—8,

II. Teil: a. Vordersatz I, Takt 1—4,
b. Nachsatz I, Takt 5—8,
c. Vordersatz II, Takt 9—12,
d. Nachsatz II, Takt 13—16.

2. Modulationsordnung.

A. Hauptsatz.

Teil I.

79. Tonika: Tonika:

p *f*

bis

Takt 1 2 3 7 8

Teil II.

Parallele: Tonika:

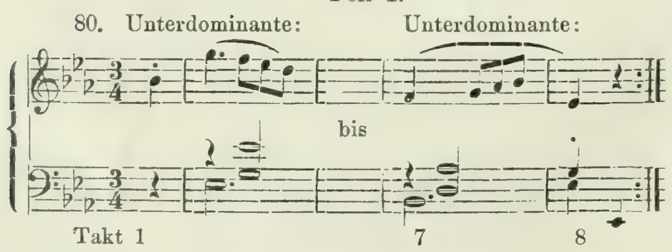
bis

Takt 1 24 25 26 27

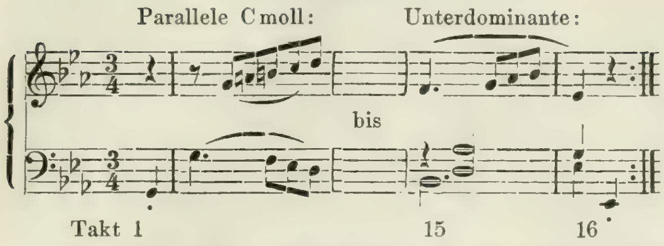
Die Melodie des I. Teiles ist fortlaufend, beginnt, bleibt und schließt in der Tonika mit V—I. Dər II. Teil beginnt in der Parallele g moll und kehrt über F dur, c moll und d moll im II. Vordersatz zur Tonika zurück. Der III. Vordersatz ist Wiederholung des Vordersatzes im I. Teil.

B. Trio.

Teil I.



Teil II.



Der erste Teil steht ganz in der Unterdominante Es dur und gehört zu den Parallelmelodien. Der zweite Teil beginnt mit der Parallele der Es dur-Tonart, nämlich mit c moll, verläßt diese aber schon mit dem 2. Takte, wendet sich zur Tonika des Hauptsatzes, B dur und wiederholt in seiner zweiten Hälfte den ersten Teil des Trios in Es dur.

c. Menuetto aus L. v. Beethovens f moll-Sonate op. 2, Nr. 1. Cotta'sche Ausgabe Nr. 1.

1. Rhythmische Konstruktion.

A. Hauptsatz.

I. Teil: a. Vordersatz I, Takt 1—4,
b. Vordersatz II, Takt 5—8,
c. Nachsatz, Takt 9—12,
d. Wiederholter Schluß, Takt 13—14.

II. Teil: a. Vordersatz, Takt 1—6,
b. Schlußwiederholungen, Takt 7—10,
c. Zwischensatz, Takt 11—14,
d. Nachsatz, Takt 15—22,
e. Schlußwiederholungen, Takt 23—26.

B. Trio.

I. Teil: a. Vordersatz, Takt 1—4,
b. Nachsatz, Takt 5—10,

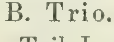
II. Teil: a. Vordersatz, Takt 1—4,
b. Nachsatz, Takt 5—13, durch gangartige Gebilde verlängert,
c. Übergang, Takt 14 und 15,
d. Vordersatz II, Takt 16—19,
e. Nachsatz II, Takt 20—23.

2. Modulationsordnung.

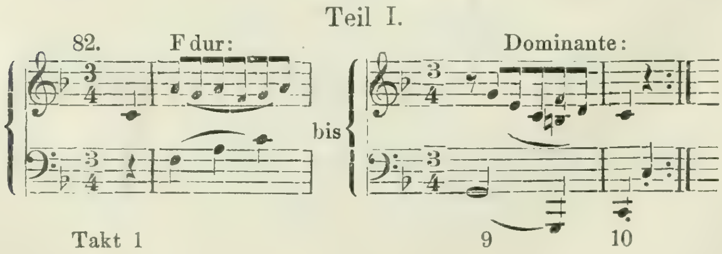
A. Hauptsatz.

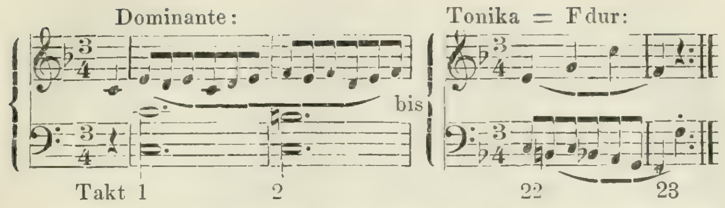


Der 1. Teil beginnt in der Tonika, wiederholt im II. Vordersatz den Gedanken des 1. Vordersatzes um eine Terz höher in der Parallelle, in welcher Tonart denn auch der Nachsatz steht und abgeschlossen wird. Der 2. Teil wendet sich, nachdem er in seinen zwei ersten Takten die Parallele beibehalten hat, zur Mollunterdominante, in welcher der Vordersatz mit V—I abschließt, welcher Schritt in den folgenden Takten noch dreimal wiederholt wird. Dem Vordersatz folgt ein gangartiger Zwischensatz, der zur Tonika zurückführt und an den sich dann unmittelbar der in dieser Tonart stehende Nachsatz reiht. Der authentische Schluß wird auch hier in immer tieferer Tonlage zweimal wiederholt.



B. Trio.





Die Haupttonart des Trios ist F dur. Der Nachsatz des I. Teiles moduliert nach C dur und schließt auch in dieser Tonart. Im II. Teile wechseln Tonika und Dominante öfter miteinander ab. Der Anfang steht in der Dominante, während die Tonart des Schlusses die Tonika ist. Der I. Nachsatz (Takt 5—13) ist durch gangartige Fortentwicklung der Anfangs-Motive verlängert. Die zweite Periode ist in ihrem Vordersatz eine unveränderte, in ihrem Nachsatze veränderte und abgekürzte Wiederholung des ersten Teiles.

§ 10. Die Variationsform.

Unter Variation (von variare, verändern), versteht man jene Kompositionsweise, die ein liedförmiges Tonstück, Thema genannt, mehrfach umgestaltet, diese veränderten Sätze auf einander folgen läßt und zu einem Ganzen vereinigt, das den Namen Thema mit Variationen hat. Jede Variation bildet in der Regel einen in sich abgeschlossenen, ebenfalls liedförmigen Tonsatz.

In Folge dieser Selbständigkeit der einzelnen Variationen ist der Zusammenhang des Ganzen gelockert. Die notwendige innere Einheit ist aber doch insoferne gegeben, als allen Variationen derselbe Gedanke zu grunde liegt.

Andere Mittel, diese Einheit hervorzuheben, sind folgende:

1. Die unveränderte Wiederholung des Themas am Schlusse,
2. die Vereinigung der verschiedenen Variationsweisen in der Schlußvariation,
3. die Beibehaltung der Modulationsordnung des Themas.

Alle Variationen haben fast immer die Tonart des Themas; nur die Versetzung in die gleichnamige Tonart des anderen Geschlechtes kommt zuweilen vor.

Das Thema

sei a. einfach und doch gehaltreich,
b. von mäßigem Umfang,
c. rhythmisch, melodisch und harmonisch so gestaltet, daß es leicht gefaßt und behalten werden kann und
d. geeigenschaftet für eine mehrfache Auffassung und Umarbeitung.

Die Variationen

folgen meist so aufeinander, daß die einfacheren den mehr entwickelten und ausgebildeten vorangehen.

Die Veränderung des Themas in der Variation kann sich erstrecken:

1. auf die Melodie,
2. „ „ Begleitung, oder die Harmonie,
3. „ „ Melodie und Begleitung.

Die Melodie kann rhythmisch oder tonisch (melismatisch) verändert und umgestaltet werden. Die tonische Änderung erfolgt meist durch Figuration. Auch die melodische Folge der Nebenstimmen wird vielfach melismatisch ausgebildet.

Die Umgestaltung der Begleitung trifft meist, unter Beibehaltung der modulatorischen Ordnung des Themas, ihre rhythmische Einrichtung.

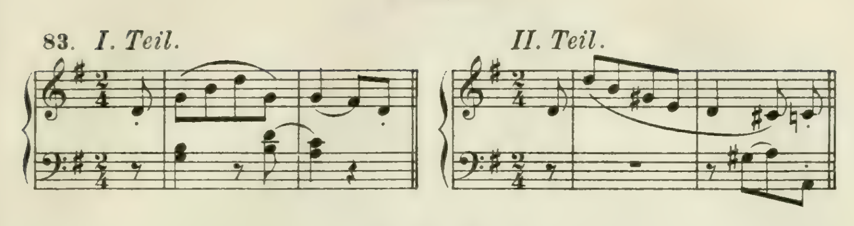
Bei Variationen, die Melodie und Begleitung in ihr Bereich ziehen, kommen die verschiedenen Formen der Figuration und der Polyphonie in Anwendung. Daran wird aber auch hier festzuhalten sein, daß der Grundgedanke des Themas nie völlig verwischt werden darf.

Will man eine Variation auffallend charakterisieren, dann gibt man ihr eine andere Form, etwa die eines Marsches, Tanzes u. s. w.

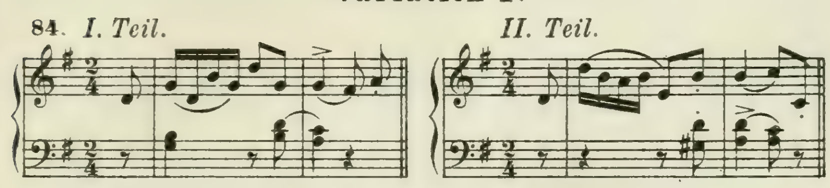
Beispiele:

a. Thema mit Variationen aus Joseph Haydns G dur-Sonate Nr. 1 der Cotta'schen Ausgabe.

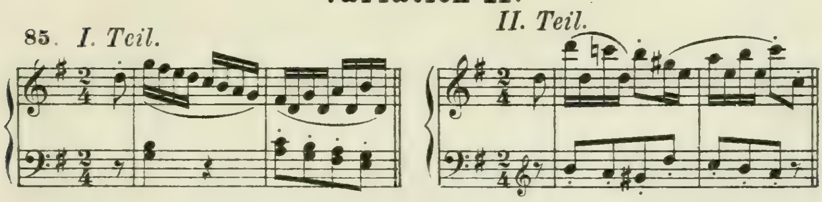
Thema.



Variation I.

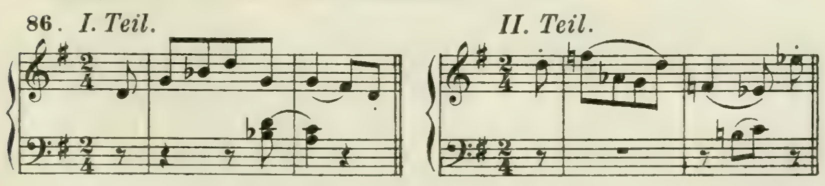


Variation II.



Variation III.

Der III. Variation geht eine unveränderte Wiederholung des Themas voraus, an die sie sich dann anschliesst.



Variation IVa.



Stich & Druck von Engelmann & Mühlberg in Leipzig

Die IV. Variation ist mit der III. zu einem Tonsatz vereinigt und dadurch erweitert, dass beide Teile des Themas zweimal variiert sind und am Schluss die erste Variation des I. Thema-Teiles wiederholt wird.

Variation IV. b.



b. Thema mit Variationen aus W. A. Mozarts Adur Sonate, Nº 6 der Hallbergerschen und Nº 9 der Cottaschen Ausgabe.

Thema.

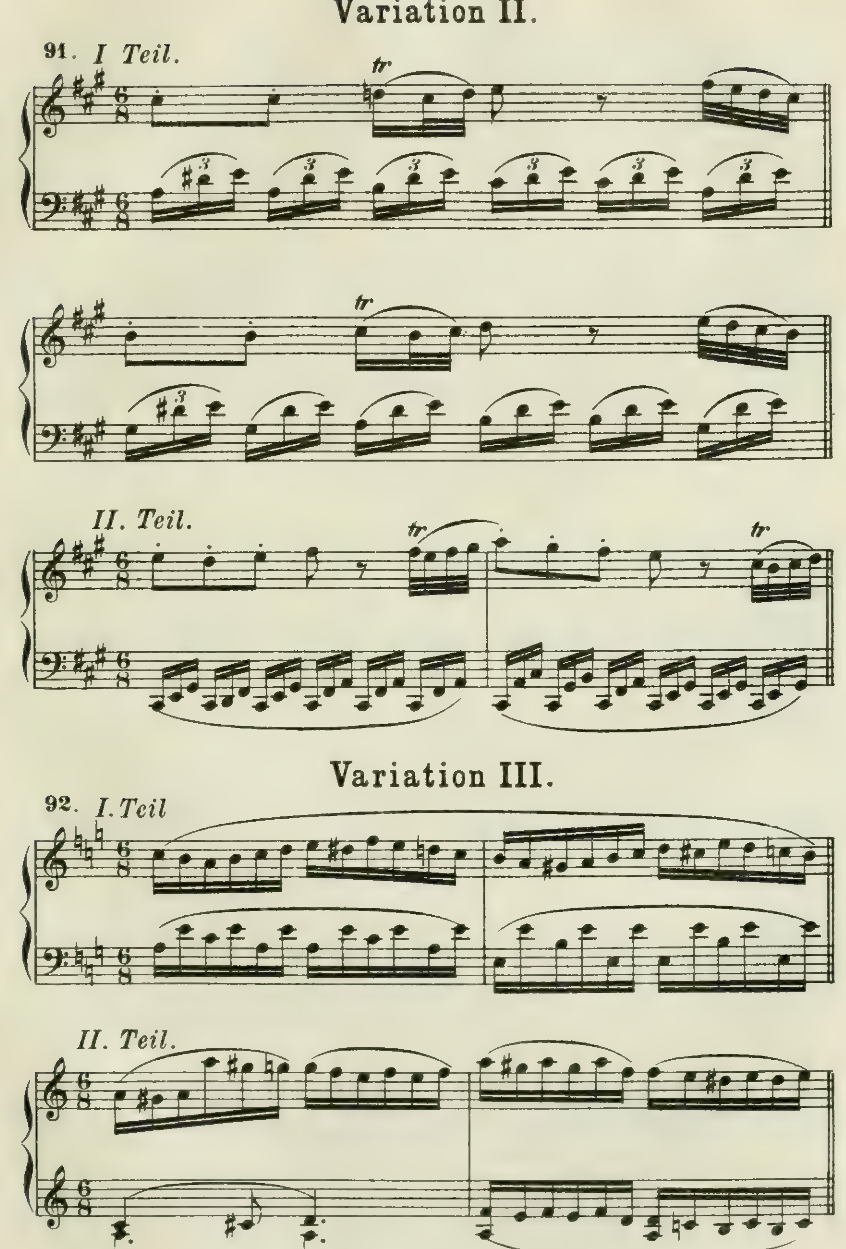
89. *I. Teil.* *II. Teil.*

Variation I.

90. *I. Teil.*

II. Teil.

Variation II.




Variation IV.
93. I Teil.
II. Teil.
Variation V.
94. I. Teil.
II. Teil.



Variation IV.



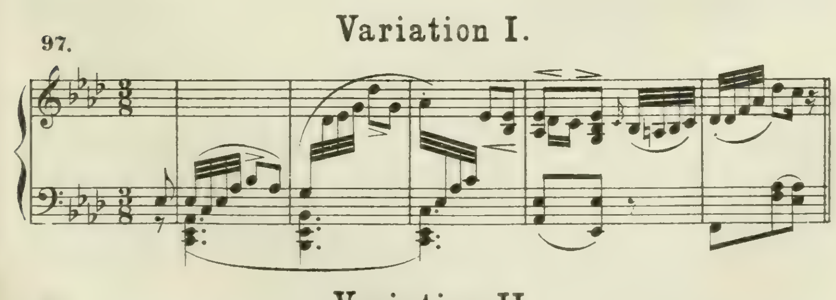


c. Thema mit Variationen aus Beethovens Asdur-Sonate opus 26, № 12 der Hallbergerschen Ausgabe.

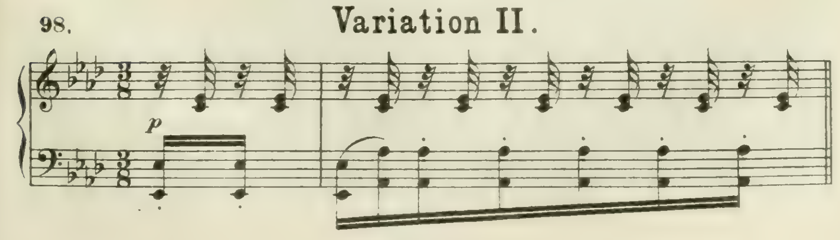
Thema.



Variation I.



Variation II.




p
Variation III.
99.
p
Variation IV.
100.
pp
Variation V.
101.
p
3

Die vorstehenden Beispiele zeigen, wie verschiedenartig die Umgestaltung eines Themas sein kann, wie alle Variationen, obwohl sie an dem Grundgedanken des Themas festhalten, doch selbstständig nebeneinander stehen. Zu dieser Selbständigkeit trägt hauptsächlich bei, daß bei jeder Variation ein anderes rhythmisches Motiv in Anwendung kommt und treu beibehalten wird.

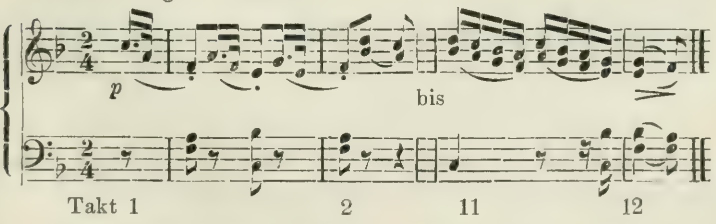
§ 11. Die Hauptform.

Die wichtigste aller instrumentalen Kompositionsformen, die am häufigsten zur Anwendung kommt und der Genialität des Komponisten den größten Spielraum bietet, ist die sogenannte Hauptform.

Die nachfolgende Analyse des I. Satzes aus Joseph Haydns F dur-Sonate, Nr. 3 der Cotta'schen Ausgabe und die daran geknüpften Bemerkungen sollen den Urtypus dieser Form klar legen.

Den Anfang macht ein kürzerer, oder längerer, aus einer, oder mehreren Perioden bestehender Satz, der in der Tonika beginnt und schließt und als der wichtigste Abschnitt des Ganzen erscheint. Er hat deshalb den Namen **Hauptsatz.**

102. Allegro moderato.



Dem Hauptsatze wird ein zweiter Satz gegenüber gestellt, der in seiner Bedeutung mit jenem wetteifert.

Des Gegensatzes wegen muß der II. Satz sich sowohl durch seine rhythmische Anordnung, überhaupt durch sein neues thematisches Material, als auch durch die Tonart von dem Hauptsatze unterscheiden. Er steht denn auch in der Regel, wenn die Tonart des Hauptsatzes dem

Durgeschlechte angehört, in deren Dominante, wenn dem Mollgeschlechte — in der Parallele. Auch ist diese Gedankengruppe meist von größerem Umfang. Sie schließt vollständig kadenzierend in der Dominante, beziehungsweise in der Parallele ab. Wollte man diese beiden Sätze in ihrer Gegensätzlichkeit unmittelbar aufeinander folgen lassen, so würde dies verhindern, sie als Glieder eines gemeinsamen Ganzen aufzufassen; sie würden nicht als notwendig zusammengehörig, sondern als wilkürlich nebeneinandergestellt erscheinen. Deshalb ist die Einschiebung eines Satzes von nöten, der die Verbindung beider vermittelt, der von der Tonart des Hauptsatzes ausgeht und in die Tonart des Gegensatzes moduliert. Derselbe kann von beliebiger Dauer sein, ist vielfach aus Motiven des Hauptsatzes und gangartig gebildet und hat den Namen **Verbindungssatz**, auch Vorbereitung, Präparation, Übergangsgruppe wird er genannt. Er schließt sich dem Hauptsatze an:



Unmittelbar an den Verbindungssatz reiht sich dann der oben besprochene zweite Satz: **Mittelsatz**, auch **Seitensatz** genannt:





Auf den Mittel- oder Seitensatz folgt ein neuer Satz: der **Schlußsatz.** Er steht in der Tonart des Seitensatzes: bei Dursätzen in der Dominante, bei Mollsätzen in der Parallele. Der Schlußsatz beendigt den **ersten Teil** der Hauptform und wird häufig durch Anfügen von Coden verlängert, oder auch durch Coden ersetzt. Der 1. Teil kann repetiert werden. In der Sonate, im Streichquartett und in der Symphonie ist dies Regel, in der Ouverture und im Konzert nicht.



Der II. Teil der Hauptform beginnt meist mit einer umfangreicheren, weiter ausgebildeten Periodengruppe, die

hauptsächlich aus Motiven der beiden Hauptgedanken: des Haupt- und Seitensatzes gebildet ist, diese bis zur höchsten Entfaltung mannigfach umgestaltet und auf die verschiedenste und farbenreichste Weise verwendet. Obwohl die Schreibweise in dieser Periodengruppe eine „**freie**“ ist, so begegnet man doch gerade hier kontrapunktischen, thematischen Bildungen und künstlichen Verpflechtungen am häufigsten. Neben kühnen, eigentümlichen, ausweichenden Modulationen finden wir in dieser Gruppe vorzüglich auch ein frischbewegtes melodisches Leben, so daß sie mit Recht als der Kulminationspunkt des Ganzen bezeichnet wird. Wir wollen sie **Durchführungssatz** nennen. Sie schließt gewöhnlich in einer verwandten Tonart ab, oder leitet am Schlusse in die Tonika zurück. Im ersten Falle schliessen sich ihr noch einige Takte an, die in die Tonika zurückführen und deshalb **Rückgang** genannt werden.

Die Durchführungsgruppe unseres Beispieles umfaßt die Takte 1—31 und endigt mit Ganzschluß in der Mollparallele:

106.



Der nun folgende Rückgang nimmt acht Takte ein:



Das Zurückgehen in die Tonika ist notwendig, weil dem Durchführungssatz die **Wiederholung des Hauptsatzes** in der Tonika folgt. — An Stelle des Hauptsatzes kann hier auch eine in der Klangfarbe geänderte oder bereicherte Variante desselben erscheinen.



Dem Hauptsatz folgt, wie im I. Teil, der **Mittelsatz**; hier aber nicht in der Dominante, sondern in der Tonika, sowohl in Dur-, als auch in Mollsätzen. Bei letzteren steht der Seitensatz im II. Teil öfter auch in der Durtonart der Tonika. Würden der Haupt- und der Mittelsatz in der Tonika stehend unmittelbar einander folgen, so müßte einerseits ihre Verbindung als eine zu lockere erscheinen und anderseits würde, da auch der Schlußsatz in der Tonika wiederholt wird, die Modulationsordnung

eine gewisse Monotonie an sich tragen. Man schiebt deshalb auch hier die **Wiederholung** des **Verbindungssatzes** aus dem ersten Teil ein, oder man schließt den Hauptsatz mit einer **Halbkadenz** auf der V, wie es in unserem Beispiele geschieht (s. Takt 50). Der Verbindungszatz des zweiten Teiles unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem des ersten Teiles, daß er nicht, wie dieser, in die Dominante, beziehungsweise Parallele moduliert, sondern gewöhnlich in die Unterdominante geht und dann über die Oberdominante in die Tonika zurückführt. Diese ausweichenden Modulationen sind hier notwendig, um der oben erwähnten Monotonie zu begegnen und das Zurückgehen in die Tonika, damit der Mittelsatz in der Tonika folgen kann.

Mittelsatz.

109.



Dem Mittelsatz folgt in **derselben Tonart** eine **Wiederholung des Schlußsatzes**, sowie der Coden des I. Teiles:

110.







Damit schließt die Hauptform ab. Beide Teile sind mit Reprisen versehen.

Nach obiger Analyse ergibt sich für den Urtypus der Hauptform folgendes Schema:

Teil I.

1. **Hauptsatz** in der Tonika,
2. Verbindungssatz, beginnend in der **I.**, schließend in der **V.** oder der Parallele, überhaupt in der Tonart des Mittelsatzes,
3. **Mittelsatz** in der Dominante (Parallele),
4. Schlußsatz in der Dominante (Parallele).

Teil II.

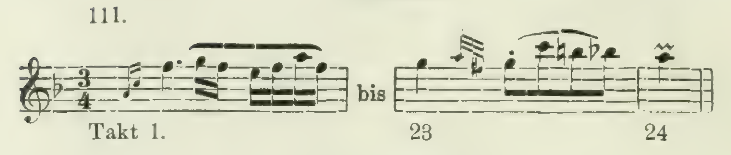
1. **Durchführungssatz,** schließend in einer verwandten Tonart, oder zurückführend in die Tonika,
2. **Hauptsatz**wiederholung in der Tonika,
3. Verbindungssatz, ausweichend und wieder zur Tonika zurückmodulierend,
4. **Mittelsatz**wiederholung in der Tonika,
5. Schlußsatzwiederholungin der Tonika.

Zur genaueren Orientierung geben wir noch je ein analysiertes Beispiel von Mozart und v. Beethoven.

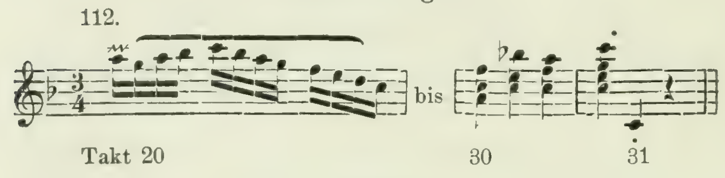
a. Erster Satz aus Mozart's Fdur-Sonate, Nr. 4 der Cotta'schen Ausgabe.

I. Teil.

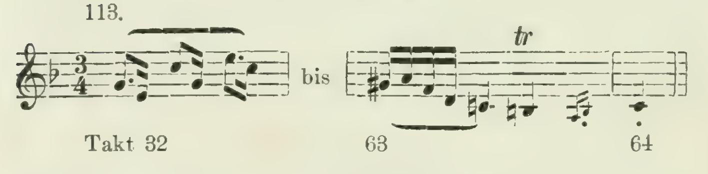
1. Hauptsatz.



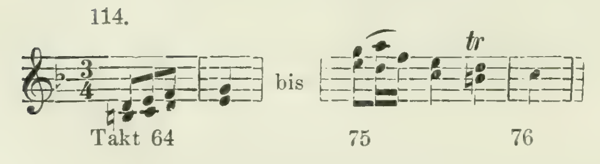
2. Verbindungssatz.



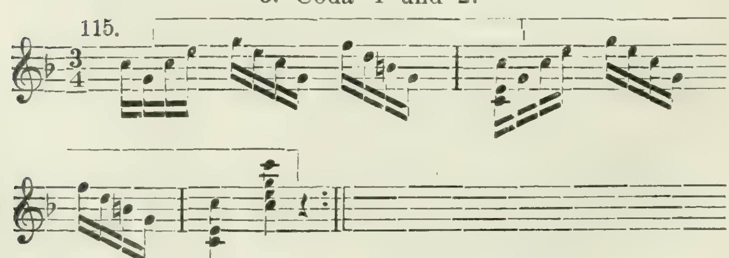
3. Mittelsatz.



4. Schlußsatz.



5. Coda 1 und 2.



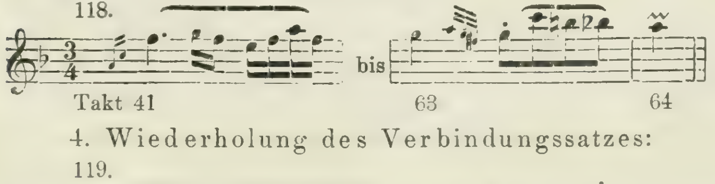
Der II. Teil weicht dadurch von dem Urtypus der Hauptform ab, daß er nicht mit dem Durchführungssatz beginnt, sondern mit einem neuen selbständigen, liederartigen Satze, dem dann erst jene folgt. Es ist dies eine Erweiterung, die häufig vorkommt. Man nennt derartige eingeschobene Sätze Trios, Zwischensätze u. s. w. Im gegebenen Falle steht das Trio in der Tonart des vorhergehenden Schlußsatzes: in der Dominante.

II. Teil.

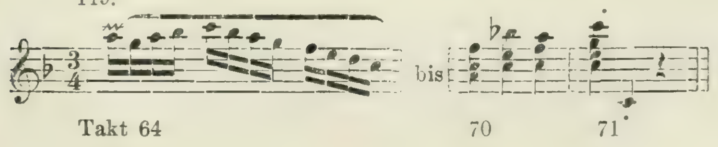
1. Trio.



Bemerkenswert an dem Durchführungssatz ist, daß er nicht bestimmt abschließt, sondern in die Tonika zurück moduliert und gangartig auf die folgende **Wiederholung** des **Hauptsatzes** in der Tonika hinleitet:



4. Wiederholung des Verbindungssatzes:



5. Wiederholung des **Mittelsatzes** in der Tonika.

120.



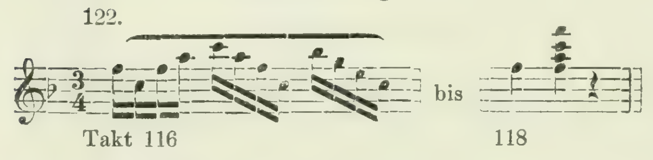
6. Wiederholung des Schlußsatzes in der Tonika.

121.



7. Wiederholung der Coden.

122.



b. Erster Satz aus Beethovens F moll-Sonate, op. 2, Nr. 1. Cotta-Ausg. Nr. 1.

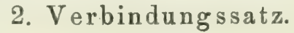
I. Teil.

1. **Hauptsatz** in der Tonika.

123.

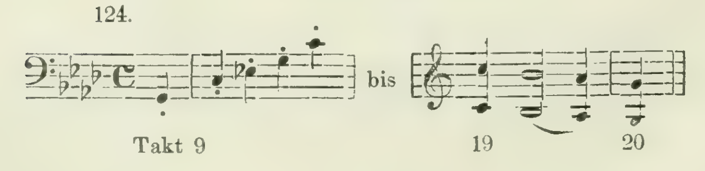


Der Hauptsatz schließt abweichend von der Regel I—V.

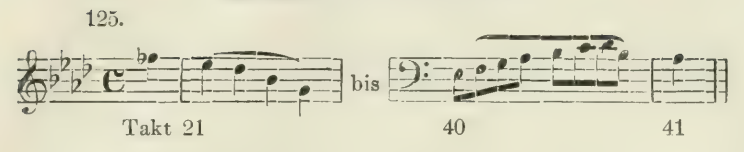


2. Verbindungssatz.

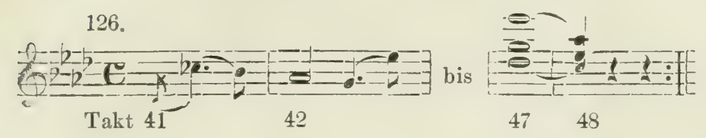
124.



3. **Mittelsatz** in der Parallele.



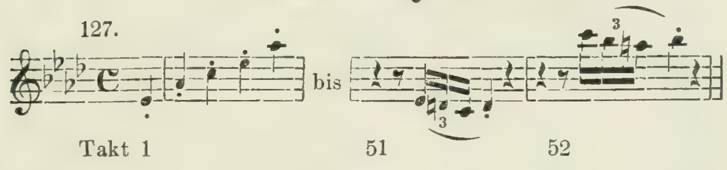
4. Schlußsatz in der Parallele.



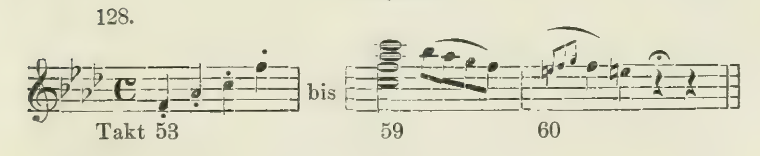
II. Teil.



1. Durchführungssatz.



2. Hauptsatz.



3. Verbindungssatz.



4. **Mittelsatz** in der Tonika.



5. **Schlußsatz** in der Tonika.



§ 12. Die Rondoform.

Die Rondoform hat ihren Ursprung in dem alten Rundgesange (Rondeau). Zwei Strophen werden so gesungen, daß die erste nach der zweiten noch einmal wiederholt wird, ähnlich wie bei der Menuettform, bei welcher auch der 1. Satz nach dem Trio wiederholt vorgetragen wird. Die Rondoform ist auch nichts anderes, als eine freie, vielgliedrige Liedform: ein liedartiger Satz wird mit anderen Sätzen, Gängen u. s. w. wechselweise in Verbindung gebracht, so daß er zwei- und mehrmal zur Wiederholung kommt. Dieses regelmäßige Zurückkehren zum Hauptsatz ist denn auch die charakteristische Eigentümlichkeit der Rondoform.

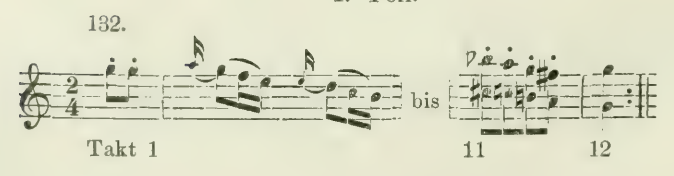
Ihr gewöhnlicher Typus ist folgender:

Ein Liedsatz von anmutigem, freudigem Charakter beginnt. Derselbe besteht vielfach aus zwei mit Reprisen versehenen Teilen und erscheint als der **Hauptsatz** des Rondos.

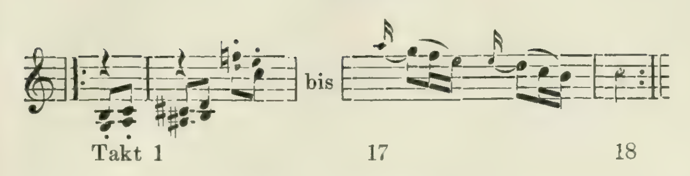
Als Beispiel soll uns das Rondo aus J. Haydns C dur-Sonate, Nr. 9 der Cotta'schen Ausgabe, dienen:

1. **Hauptsatz.**

I. Teil.

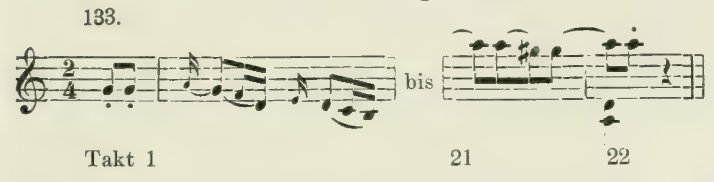


II. Teil.



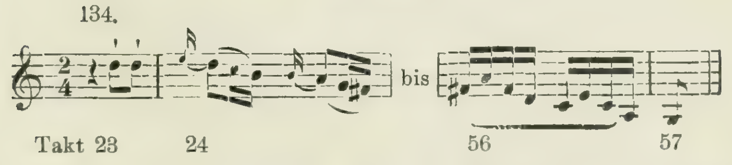
Dem Hauptsatze folgt ein **Verbindungssatz,** der bei Rondos in Dur nach der Dominante, bei solchen in Moll in der Regel nach der Parallele führt:

2. Verbindungssatz.



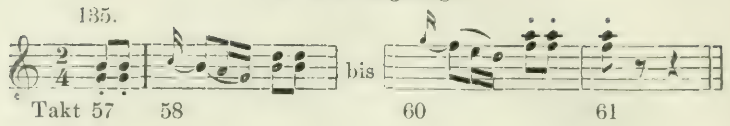
Die Motive des Verbindungssatzes sind meist dem Hauptsatze entnommen. An den Verbindungssatz reiht sich der in der Dominante resp. Parallele stehende **Mittel- oder Seitensatz.** Er bringt zum größeren Teile neue Motive, steigert die Lebendigkeit des Hauptsatzes und macht sich als der zweite Hauptgedanke des Rondos geltend.

3. **Mittelsatz.**

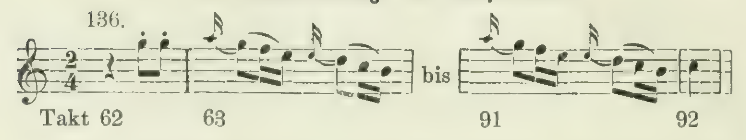


Nach dem Seitensatz läßt die Rondoform nicht wie die Hauptform einen Schlußsatz folgen, sondern sie wiederholt hier den Hauptsatz. Da der Seitensatz in der Dominante (Parallele), der Hauptsatz aber in der Tonika steht, ist die Einschiebung eines Rückganges zur Tonika notwendig, an den sich dann der Hauptsatz reiht.

4. Rückgang.

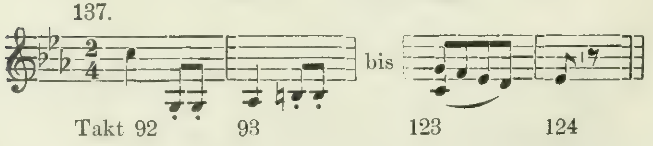


5. I. **Wiederholung** des **Hauptsatzes.**



Bei der Wiederholung des Hauptsatzes fallen die Reprisen weg. Der ersten Wiederholung des Hauptsatzes schliesst sich in der Regel eine Periodengruppe an, die freier in der Modulation, neue Motive bringt, auch schon dagewesene verwertet, aber doch weniger thematisch bearbeitet ist wie in der Hauptform und ebenfalls mit dem Namen **Durchführungssatz** bezeichnet wird. Häufig steht an Stelle des Durchführungssatzes ein **zweiter Seitensatz** (Trio), der vielfach aus zwei zu wiederholenden Teilen besteht, sich in der Tonart, oft auch in der Taktart vom Hauptsatz unterscheidet und in sich abgerundet und selbständig erscheint. In ausgebildeteren Rondos kommen der II. Seitensatz und der Durchführungssatz vielfach nebeneinander vor, in welchem Fall dann das Trio oder der II. Seitensatz dem Durchführungssatz in der Regel vorausgeht. Unser Beispiel bringt einen **zweiten Seitensatz**, der in der Molltonart der Tonika steht, aber in deren Parallele schliesst.

6. **Mittel**- oder **Seitensatz** II.

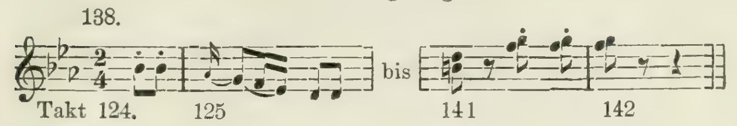


Da an den Seitensatz II als nächstes Hauptglied die II. Wiederholung des Hauptsatzes in der Tonika ge-

fügt wird, ist ein Verbindungssatz erforderlich, der in diese Tonart zurückführt.

7. Rückgang.

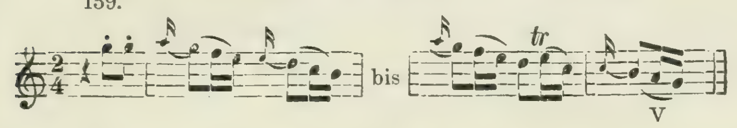
138.



Takt 124. 125 141 142

8. II. **Wiederholung** des **Hauptsatzes** (verkürzt).

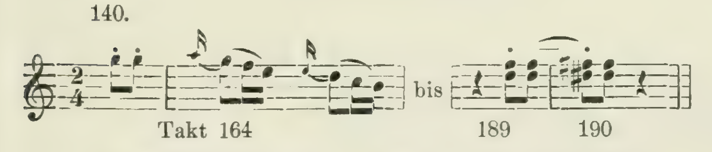
139.



Ein Verbindungssatz, gewöhnlich die Wiederholung des ersten, leitet auf den **Seitensatz** I hin, der hier in der Tonika wiederholt wird.

9. Verbindungssatz.

140.



Takt 164 189 190

10. **Wiederholung** des I. **Mittel-** oder **Seitensatzes.**

141.

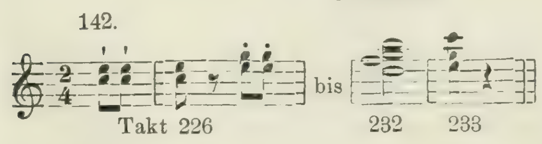


Takt 192 193 224 225

Durch einen kürzeren, oder längeren **Schlußsatz** in der Tonika, dessen Motive meist Teilen des Rondos entnommen sind, wird das Ganze zu Ende geführt.

11. **Schlußsatz.**

142.



Takt 226 232 233

Die Anordnung der Bestandteile der Rondoform ist nach dem analysierten Beispiele folgende:

I. 1. **Hauptsatz** in der Tonika,
2. Verbindungssatz, moduliert aus der Tonart des Hauptsatzes in die des Seitensatzes,
3. **Mittel-** oder **Seitensatz** in der Dominante (Parallele),
4. Rückgang in die Tonika,

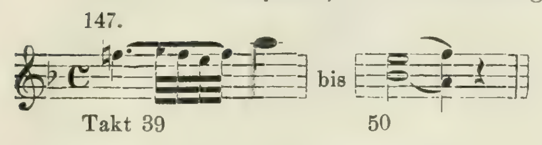
II. 5. **Hauptsatz**, erste Wiederholung,
6. **Durchführungssatz**, der **Seitensatz** II. oder beide,
7. Rückgang in die Tonika,

III. 8. **Hauptsatz**, zweite Wiederholung,
9. Verbindungssatz, Wiederholung,
10. **Seitensatz** I, Wiederholung in der Tonika,
11. Schlußsatz in der Tonika.

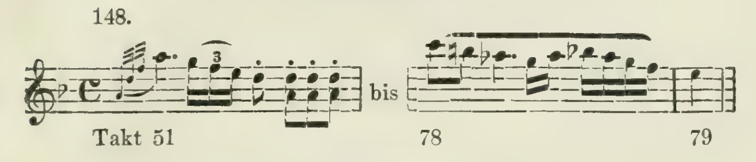
Nachstehendes Beispiel aus Mozarts F dur-Sonate, Nr. 17 der Cotta'schen Ausgabe, weicht etwas von der beschriebenen Rondoform ab.



5. **Hauptsatz**, I. Wiederholung.



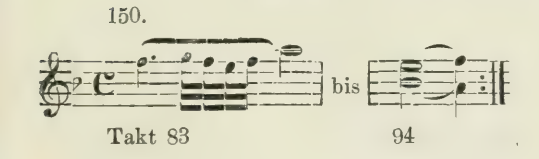
6. **Seitensatz** II.



7. Rückgang.



8. **Hauptsatz**, II. Wiederholung.

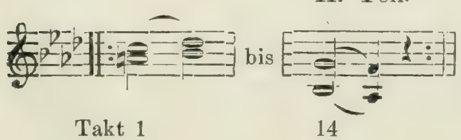


9. **Seitensatz** III.

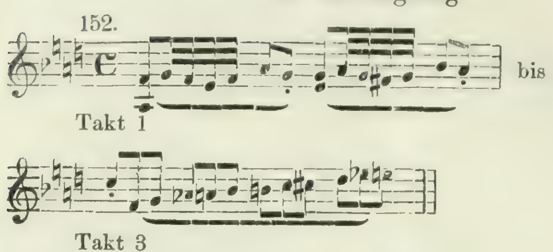
I. Teil.



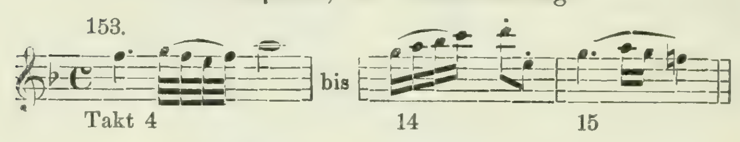
II. Teil.



10. Rückgang.



11. **Hauptsatz,** III. Wiederholung.



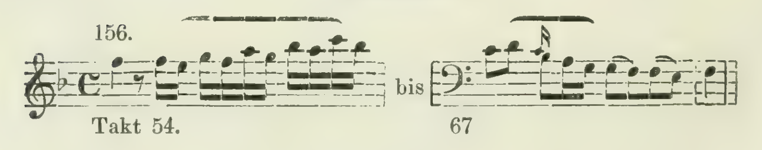
12. **Seitensatz** I, Wiederholung.



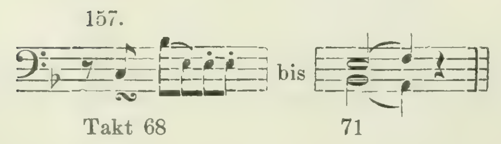
13. **Durchführungssatz.**



14. **Schlußsatz.**



15. Coden.

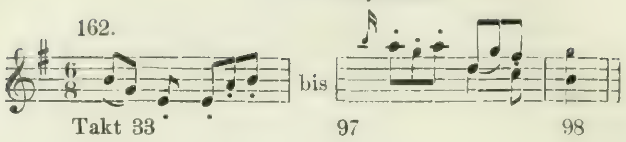


Das Charakteristische der Rondoform: das konsequente Zurückkehren zum Hauptsatze findet sich auch in vorstehendem Beispiele. Der Hauptsatz erscheint viermal und bildet außerdem auch noch die erste Hälfte des Schlußsatzes. Dem entsprechend hat das Rondo auch drei Seitensätze. Nur der erste derselben wird wiederholt. Der zweite Seitensatz besteht aus zwei Perioden, deren erste der Parallele, deren zweite der Tonart der Unterdominante angehört. Der dritte Seitensatz (Trio) steht in der gleichnamigen Molltonart, ist ganz selbständig und zerfällt in zwei mit Reprisen versehene Teile. Dem **Durchführungssatz** geht hier die Wiederholung des I. Seitensatzes voraus. Im ersteren kommt hauptsächlich das erste Motiv des Verbindungssatzes in Anwendung.

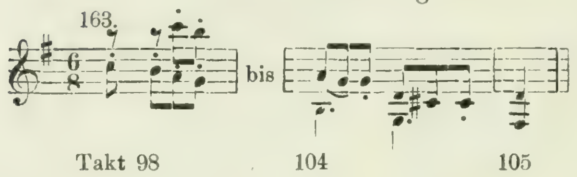
Nachstehendes Beispiel, das Rondo aus Beethovens Gmoll-Sonate, op. 49, Nr. 1, ist in der verkürzten Rondoform abgefasst.



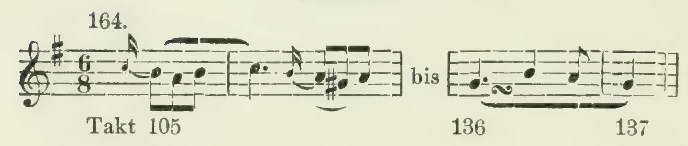
5. Hauptsatz.



6. Verbindungssatz.



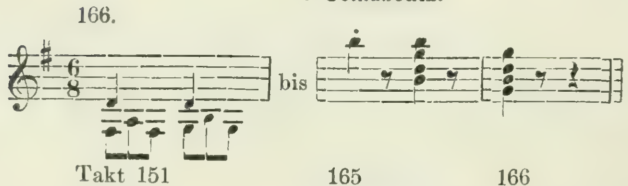
7. Seitensatz i. d. I.



8. Hauptsatz.



9. Schlußsatz.



Durchführungssatz und Seitensatz fehlen in dem analysierten Rondo, während der Verbindungssatz (159), der Rückgang (161), sowie der Mittelsatz von ungewöhnlicher Ausdehnung sind.

§ 13. Abweichungen von den Grundformen.

Die musikalischen Kompositionsformen sind wie alle Gesetze und Regeln das Ergebnis der abstrahierenden Tätigkeit des Verstandes. Ebendeshalb können sie auf absolute Gültigkeit keinen Anspruch machen. Der schaffende Geist bedient sich ihrer, ohne sich an sie zu binden, und indem er sie benützt, entwickelt er sie weiter. Die Abweichungen von dem Urtypus der beschriebenen Kunstformen können sehr verschiedene sein und beziehen sich:

1. auf den Umfang der Form, oder die Zahl ihrer Hauptglieder,
2. auf die Modulationsordnung und
3. auf die Reihenfolge, in welcher die Hauptglieder aneinander gereiht sind.

Auch die Abweichungen sind nach dem natürlichen Prinzip der Hebung und Senkung, der Ruhe und Steigerung konstruiert.

Mit Rücksicht auf die Zahl der Hauptglieder unterscheidet man erweiterte und verkürzte Formen. Die Erweiterung kann geschehen: durch Anwendung eines Einleitungssatzes, einer grössern Anzahl von Seitensätzen, durch Einschiebung von Zwischensätzen, Trios u. s. w. und durch Anfügung von Coden an den Schlußsatz.

Die Verkürzung kann bestehen in dem Weglassen der Verbindungssätze, des Durchführungssatzes, dann darin, dass die Wiederholung des Haupt- und des Seitensatzes nur teilweise erfolgt, oder auch ganz unterbleibt und endlich in dem Fehlenlassen des Schlußsatzes und dem Ersetzen desselben durch Coden.

Abweichungen von der Modulationsordnung sind gegeben, wenn der Seitensatz bei seinem erstmaligen Auftreten in einer anderen Tonart als der Dominante, beziehungsweise Parallele erscheint, oder wenn Haupt- und Seitensatz bei der Wiederholung nicht in der Tonika stehen. Änderungen in der Tonart der beiden

wichtigsten Bestandteile sind natürlich auch bestimmend für die Tonart, überhaupt für die modulatorische Gestaltung der übrigen Glieder, der Verbindungs- und Schlußsätze.

Die Abweichungen von der normalen Reihenfolge der Hauptglieder beschränken sich fast ausschließlich darauf, daß bei den Wiederholungen Haupt- und Seitensätze öfter die Plätze wechseln.

V. Anwendung der Grundformen.

§ 14. Instrumentalkompositionen.

1. Der Tanz. Seine Namen kommen und gehen mit den Jahren und hängen von der Art der Ausführung, von der Takteinteilung (ob zwei- oder dreiteilig) und auch vom Tempo ab. Der Tanz ist meist nationalen Ursprungs und durchgehends in der Menuettform abgefaßt.

2. Der Marsch. Er hat ebenfalls Menuettform, gewöhnlich zweiteiligen Takt, nur selten $^{6}/_{8}$ (2×3) Takt und wird je nach Zweck und Ort Parade-, Hochzeits-, Trauermarsch etc. genannt.

3. Die Sonate (von sonare = tönen). In früherer Zeit war Sonate der Gemeinname für jede gegliederte, selbständige Instrumentalkomposition. Ende des 17. Jahrhunderts ist diese Bezeichnung allgemeiner geworden. Vorher kannte man Instrumentalkompositionen, die aus mehreren selbständigen Sätzen bestanden und doch miteinander eine geschlossene Einheit bildeten, nicht. Noch zu Bachs Jugendzeit war die Suite, eine Reihe von Tänzen und Märschen, die ohne inneres Band nur äußerlich durch die gleiche Tonart zu einem Ganzen vereinigt waren, die einzige zusammengesetzte Kompositionsform. Als Gründer der modernen (Klavier-) Sonate gilt Johann Kuhnau, † 1722, der Amtsvorgänger Joh. Seb. Bachs als Kantor an der Leipziger Thomasschule. Die Sonate besteht in der Regel aus drei oder vier Sätzen, die trotz ihrer individuellen Selbständigkeit

und ihrer Eigenartigkeit als wesentliche Teile eines fühlbar unzertrennlichen Ganzen erscheinen.

Der erste Satz der Sonate: das Allegro, ist in der Hauptform abgefaßt. (Haydn hat jedoch auch häufig die Menuettform angewandt.) Er darf als der wichtigste der ganzen Komposition angesehen werden.

Der zweite Satz: Adagio, Largo, Andante, hat gewöhnlich die verkürzte Hauptform. Oft besteht er auch aus einem Thema mit Variationen.

Der dritte Satz ist meist in der Menuettform geschrieben: eine Menuette oder ein Scherzo. Er ist aus den triplierten Tanzformen hervorgegangen, ist heiteren Charakters und macht nach dem ernsten, ruhigen Adagiosatze einen sehr angenehmen Eindruck. Die Menuette wurde namentlich durch Haydn zur Geltung gebracht. Die Haydn'schen Menuette sind von außerordentlicher Lieblichkeit, einschmeichelnd und dabei abgerundet in der Form. Mozart hat den dritten Satz meist leichter behandelt. Beethoven ist der Vater des Scherzos, das von lebhafterem Charakter und weiter ausgebildet ist, als die Menuette. Die Menuette oder das Scherzo gehen hin und wieder dem Adagiosatze voraus. In dreisätzigen Sonaten fehlt die Menuett.

Der vierte Satz hat lebhaftes Tempo und wird entweder Finale oder Rondo genannt.

Das Finale hat gewöhnlich den Typus der Hauptform, das Rondo den der Rondoform.

Kleinere Sonaten, deren Bestandteile weniger entwickelt und ausgebildet sind, nennt man Sonatinen.

Der Form nach dieselbe Einrichtung, wie die Sonate, haben:

4. Duette, Trios, Quartette, Quintette u. s. w.

Sie sind meist für Streichinstrumente geschrieben, Trios häufig für Violino, Cello und Klavier. Bei Quintetten, Sextetten etc. sind in der Regel auch Blasinstrumente vertreten. Die Entfaltung der Motive ist in diesen Kompositionen vielfach eine reichere, die einzelnen Abschnitte sind weiter ausgeführt, insbesondere die Durchführungs-

perioden von weitergehender Entwicklung und durch Anwendung der verschiedenen Instrumente wird auch die Tonfülle eine unvergleichbar höhere und schönere.

5. Das Konzert. So nennt man eine Komposition für ein Soloinstrument und für Orchester.

Vor Mozart waren die Konzerte so geschrieben, daß die Solostimme als das einzig Bedeutende erschien, während die übrigen Stimmen nur begleitenden Charakter hatten. Erst Mozart hat in seinen unvergleichlich schönen Klavierkonzerten alle Stimmen mit einer Selbständigkeit und Vollkommenheit ausgestattet, daß sie, wenn sie auch die Solostimme als die hervorragendste zu besonderer Geltung kommen lassen, diese doch nicht mehr nur begleiten, sondern mit ihr gewissermaßen als gleichberechtigt an dem Gelingen des Ganzen arbeiten. Die Form des Konzertes ist ganz die der dreisätzigen Sonate. Tutti- und Solosätze wechseln stets miteinander ab. In der Regel beginnt im Allegro das Tutti mit dem Thema, an das sich dann Mittel- und Schlußsatz reihen, ganz so, wie im 1. Teil der Hauptform. Hierauf folgt das Solo und wiederholt dieselben Gedanken, nur mit dem Unterschied, daß der Mittelsatz in der Tonika steht. Der II. Teil erleidet nur kleine Abweichungen durch den Wechsel von Tutti und Solo. Die Reprisen fallen bei beiden Teilen weg. Konzertino werden Konzerte von geringerem Umfang genannt.

6. Die Ouverture ist ein Orchesterstück, das eine Oper, oder ein Oratorium einzuleiten hat — daher der Name. Sie hat die Konstruktion der Hauptform, aber ohne Reprisen. Neuerdings haben verschiedene Komponisten an Stelle eines selbständigen Einleitungssatzes ein Potpourri treten lassen, das aus Melodien der folgenden Oper besteht.

7. Das Capriccio, die Toccata, die Etude stehen entweder in der Rondo-, oder in der Sonatenform, oder auch in der ganz freien Form der Phantasie. Sie unterscheiden sich durch ihren Inhalt und ihren Zweck von einander. Das Capriccio hält in der Regel an einem launenhaften Gedanken mit Beharrlichkeit fest. Die

Toccata hat ein besonders lebhaftes Figurenspiel. Die Etude besteht wesentlich aus Figuren, deren Einübung hauptsächlich im Interesse der technischen Ausbildung liegt.

8. Die Symphonie (Zusammenstimmung) ist eine Sonate für Orchester.

Sie besteht, wie diese, aus drei, oder vier allerdings weiter ausgesponnenen Sätzen, die aber, was die Form sonst betrifft, denen der Sonate ganz analog sind. Die Gedankenentfaltung ist, entsprechend den außerordentlich reichen Mitteln, die das Orchester für die Darstellung der Gedanken bietet, großartiger und reicher. Auch dadurch unterscheidet sie sich von der Sonate, daß bei ihr die ideelle Unteilbarkeit, die poetische Einheit der Sätze, die ja beiden nicht fehlen darf, doch noch in einem höheren Grade vorhanden ist, und daß ihre Hauptmotive in sich abgerundeter und geschlossener erscheinen. Die Symphonie ist der Gipfelpunkt der Instrumentalmusik.

§ 15. Vokalkompositionen mit (Ensemblewerke) oder ohne Begleitung.

1. Das strophische Lied. Der Typus desselben ist der der Liedform. Es kann ein- und mehrstimmig sein; eine Stimme führt die Melodie. Sein Text ist geistlich und weltlich und besteht meist aus ebenmässig gebauten Strophen. Die Melodie ist strophisch, d. h. sie entspricht dem Umfang einer Strophe; alle Strophen haben dieselbe Melodie. Das einstimmige Lied hat in der Regel Instrumentalbegleitung; das mehrstimmige häufiger nicht.

2. Das durchkomponierte Lied. Diese Kompositionsart unterscheidet sich dadurch wesentlich vom Strophenlied, daß jede Strophe mit einer eigenen Melodie versehen ist. Nur der Einheit halber wird der Hauptgedanke wiederholt. Die Form der einzelnen Melodien ist vielfach die Liedform, häufig ist sie auch „frei".

Hieher gehört insbesondere die Ballade, deren Text irgend eine Begebenheit, die reich an Wechselfällen ist,

schildert. Auch das durchkomponierte Lied kann ein- und mehrstimmig sein. Instrumentalbegleitung ist ihm zwar nicht wesentlich, doch fehlt sie nur selten.

3. Die Arie. Sie ist ein begleiteter Sologesang in der Liedform oder in der verkürzten Rondo- oder auch Hauptform. In ihr spricht sich ein tiefes subjektives Empfinden aus. Leichtere und kürzere Arien heißen Arietten. Eine Arie von besonders ruhigem Charakter nennt man Cavatine.

4. Das Rezitativ. Dasselbe ist erzählender Natur und fast immer einstimmig. Für die Tondauer seiner Melodie ist der Rhythmus der Texteworte und die subjektive Auffassung des Singenden maßgebend. Es entbehrt somit der Mensur, ist ein Mittleres zwischen Rede und Gesang und ohne feste Form. Erhebt sich das Rezitativ in einzelnen Partien, oder am Schlusse zu einer bestimmten liedmässigen Form, dann heißt es Arioso. Vielfach ist es mit der Arie organisch verbunden und bildet dann die Einleitung derselben.

Die Italiener unterscheiden

a. ein Rezitativo secco = einfaches Rezitativ, das der prosaischen Rede am nächsten steht und nur durch einige Instrumente der Tonfestigkeit halber mit wenigen Akkorden begleitet wird;

b. ein Rezitativo a tempo = taktmäßiges Rezitativ, das an verschiedenen Stellen taktmäßige Begleitung hat und

c. ein Rezitativo accompagnato = begleitetes Rezitativ, welches mit einer Begleitung versehen ist, die einen selbständigen musikalischen Inhalt hat.

5. Die Motette. Unter diesem Namen versteht man mehrstimmige Vokalkompositionen mit geistlichem Text, deren einzelne Stimmen polyphone Selbständigkeit besitzen. Die Motette ist in der Regel ohne Begleitung.

6. Der Hymnus. So nennt man einen mehrstimmigen Lobgesang, meist mit geistlichem Text, der gewöhnlich aus einem homophonen Chorsatze besteht, doch auch manchmal mit Solosätzen verbunden ist. Er kommt mit und ohne Begleitung vor.

7. Die Kantate. Sie ist eine größere cyklische Komposition für gemischten Chor mit Instrumentalbegleitung. Außer Chören umfaßt sie auch Rezitative, Arien, Duette etc. Der Text ist zumeist geistlich und lyrisch, nur selten dramatisch.

8. Die Messe (Missa). Unter ihr versteht man die musikalische Komposition für gemischten Chor mit Instrumentalbegleitung, welche beim katholischen Gottesdienst während des Hochamtes oder während der eigentlichen kirchlichen Messe vorgetragen wird. Zu einer Messe gehören folgende, in der Regel an sich selbständige, aber zu einem organischen Ganzen verbundene Stücke:

a. das dreiteilige Kyrie = Herr, erbarm dich unser: Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison!
b. das Gloria = Ehre sei Gott in der Höhe;
c. das Credo = das Glaubensbekenntnis;
d. das Sanctus = das Heilig, heilig, heilig;
e. das Benedictus = Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn und
f. das Agnus dei = Lamm Gottes, dem oft noch ein kurzer Schlußsatz
g. das Dona nobis pacem = Gib uns Frieden folgt.

Zwischen dem Gloria und dem Credo, nach abgesungener Epistel, wird ein von den übrigen unabhängiges Stück eingeschoben, das den Namen Graduale hat, weil während des Absingens desselben der Diakon ehedem auf den Stufen (gradibus) des Lesepultes sich befand, oder die Stufen nach der Evangelien-Seite hinaufstieg. Die Texte des Graduale wechseln vorschriftsmäßig mit jedem Sonn- und Feiertag. Auch nach dem Credo wird eine besondere Komposition, das sogenannte Offertorium, eingeschaltet. Dieselbe soll für den Moment der Wandlung vorbereiten, muß deshalb einen feierlich ernsten Charakter haben. Die Texte hiezu sind vom Kirchenregiment vorgeschrieben. — Da die Messe einen wesentlichen Teil des katholischen Gottesdienstes bildet, haben von jeher die größten Komponisten ihre beste Kraft in ihren Dienst gestellt, so daß die bedeutendsten Werke der Kirchenmusik hier gesucht werden

müssen. Palestrinas „Missa papae Marcelli“ und Johann Sebastian Bachs Hmoll-Messe sind weltbekannt.

9. Das Requiem (v. latein. requies = Ruhe). So heißt in der römisch-katholischen Kirche die Seelenmesse zu Ehren eines Verstorbenen (Missa pro defunctis, Totenmesse). Der Name stammt von den Anfangsworten der Liturgie: „Requiem aeternam dona eis“. Das Credo und das Gloria fehlen. Dafür ist das „Dies irae, dies illa“ (Gedicht von Thomas v. Celano über den Weltuntergang und das jüngste Gericht) eingeschaltet. Zu musikalischer Bedeutung gelangte das Requiem erst in neuerer Zeit durch Jomelli, Mozart und Cherubini. Auch das „deutsche Requiem“ von J. Brahms verdient besondere Erwähnung. Das Requiem zerfällt, seinem Text entsprechend, in folgende fünf zwar selbständige, innerlich aber doch zusammenhängende Sätze:

a. das Requiem mit Kyrie,
b. das Dies irae,
c. das Domine,
d. das Sanctus mit Benedictus,
e. das Agnus Dei mit Lux aeterna.

Das Requiem ist wie die Messe in der Regel für gemischten Chor mit Instrumentalbegleitung komponiert.

10. Das Oratorium. Es ist ein musikalisches Drama, ernsten, würdigen Inhaltes, das aber nicht für theatralische Aktion bestimmt ist, sondern nur zur musikalischen Aufführung. Der Text hat eine biblische Handlung zum Gegenstand und ist für Solo- und Chorgesang, sowie Instrumentalmusik komponiert. In früheren Zeiten waren die Oratorien ein wesentlicher Teil des Gottesdienstes. Neuerdings werden sie entweder im Konzertsaal exekutiert, oder sie kommen, mit dem Charakter eines musikalischen Gottesdienstes bekleidet, in der Kirche zur Aufführung.

11. Die Oper. Sie ist ein musikalisches Drama, das für szenische, theatralische Darstellung bestimmt ist und sowohl Vokal- als Instrumentalmusik wesentlich in sich vereinigt. Die verschiedenen Arten der Oper sind:

a. die große Oper, deren Libretto (Text) ernsten Inhaltes ist und bei der die gewöhnliche Rede ganz ausgeschlossen ist;
b. die romantische Oper, die auch heitere Momente enthält, mit dem gesprochenen Dialog durchwebt ist und deren Texte der Ritter-, Minnezeit etc. entnommen sind;
c. die komische Oper, welche humoristische Szenen und Handlungen zum Gegenstande hat und
d. die Operette mit heiterem Charakter und geringerem Umfang.

12. Das Melodrama und das Ballet. Das Melodrama vereinigt die gesprochene Rede mit einer sie begleitenden, in ihren Wirkungen unterstützenden Instrumentalmusik. Ähnlich sind im Ballet Musik einerseits, Tanz und Pantomine anderseits verbunden. Die Musik, meist Instrumentalmusik, begleitet alle Bewegungen und ist überhaupt untergeordnet.

VI. Kunstgeschichtliches.

§ 16. Die Tonkunst im Altertum.

Der Musikschriftsteller Johann Adolph Scheibe behauptet in seiner Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik (Altona und Flensburg 1754), „daß die Vokalmusik schon im Paradiese durch den ersten Menschen erfunden worden sei und Adam und Eva ihren Schöpfungstag ohnfehlbar singend gefeiert hätten“. Die ersten Anfänge der Musik sind auch auf die Modulation der Stimme als Gefühlsäußerung zurückzuführen. Die Instrumentalmusik entwickelte sich erst später. Die Bibel gibt uns die ältesten historischen Nachrichten von der Musik. Sie nennt Jubal als den, von dem die Geiger und Pfeifer herkommen. Sie erzählt von dem Lobgesang Mosis und Mirjams, von dem Schall der Posaunen unter den Mauern Jerichos, von dem Harfenspiel Davids u. s. w.

Unter David und Salomo wurde der Tempelgesang zu großer Vollendung gebracht, insbesondere eine Anzahl Leviten zu Sängern und Singmeistern ausgewählt. Auch wurde das kostbar duftende Sandelholz zu Musikinstrumenten verwendet. Mit der babylonischen Gefangenschaft hört die Musik bei den **Israeliten** auf.

Neben den **Hebräern** findet man die ältesten Spuren der Musik bei den **Ägyptern.** Nicht bloß Herodot gibt hievon Kunde, mehr noch die zahlreichen Abbildungen von Sängern und Sängerinnen mit verschiedenen Instrumenten, wie man sie vielfach auf Wandgemälden gefunden hat.

Der hohe Wert der Musik für die Bildung des Geistes und Gemütes wurde schon in der frühesten Zeit, hauptsächlich von den **Griechen**, erkannt. Sie brachten die Tonkunst von den Ägyptern in ihre Heimat. Bekanntlich verstanden sie unter Musik alle schönen Künste. Schon in der Zeit von 580 vor Christo bis zu Alexander dem Großen brachten sie die Töne in Abteilungen und trennten Instrumental- und Vokalmusik. Um die Theorie und um die Verbesserung der Instrumente machte sich besonders Pythagoras verdient. Plato und Aristoteles haben nachgewiesen, daß die Musik notwendig zur guten Erziehung und Bildung gehöre. Unter allen antiken Völkern haben ohne Zweifel die Griechen die Tonkunst um ihrer selbst willen zuerst gepflegt.

Den Römern fehlte das tiefere Verständnis und das Interesse für die Tonkunst. Lange Zeit wurde sie bloß von Sklaven und Freigelassenen geübt. Erst unter den Kaisern erfreute sie sich einiger Pflege.

§ 17. Die Tonkunst im Mittelalter.

Mit dem Untergang der römischen Weltherrschaft und dem Anfang des Christentums beginnt eine ganz neue Aera für die Musik. Im Dienste der welterlösenden Lehre des Gottessohnes konnte die Musik erst festen Fuß fassen und die ihr innewohnende Machtfülle entfalten.

Die ersten Christen waren es, die die Tonkunst in

dem Dunkel der Barbarei bewahrten und weiter bildeten. In den Katakomben und anderen abgelegenen Orten pflegten sie bei ihren Gottesdiensten den Gemeindegesang. Zu einem geregelten Kirchengesang hat aber erst **Ambrosius**, (Bischof zu Mailand 386) den Anstoß gegeben. Welcher Art der cantus Amprosianus war, liegt im tiefen Dunkel. Nach der Tradition gebührt das Hauptverdienst um die Förderung und Fixierung des Tonsystems:

Gregor, dem Großen, von 591—604 Bischof zu Rom. Derselbe gründete eine besondere Singschule, sammelte die besten vorhandenen Melodien und führte den Choralgesang, cantus Gregorianus, ein. Er vermehrte die vorhandenen vier ambrosianischen Kirchentöne auf acht, und ihm verdanken wir auch das erste Denkmal einer Notenschrift: die Neumen. [1]) Er notierte sämtliche Gesänge nach dem Kirchenjahr in ein Antiphonar, welches auf dem Altare Sankt Petri niedergelegt, an einer Kette befestigt wurde und der ganzen römischen Kirche für ewige Zeiten als unabänderliche Richtschnur dienen sollte, daher der Name cantus firmus. Mit Gregor schließt die Vorgeschichte unserer jetzigen Musik gleichsam ab.

In **Deutschland** wird von Hörnerschall und Kriegsgesang der alten Germanen erzählt. Das Christentum brachte die ernsten römischen Kirchengesänge. Karl der Große ließ Sangmeister aus Italien kommen, um seine rauhen Völker durch Musik zu bilden. Die damals beliebten Instrumente: Fidel, Harfe und Horn wurden namentlich bei glänzenden Festen gespielt.

Im **zehnten Jahrhundert** begegnen wir den ersten Spuren einer Harmonielehre. Der flanderische Mönch **Hucbald** machte den ersten Versuch zur Mehrstimmigkeit.

Im **elften Jahrhundert** erfuhr die Tonschrift, d. h. die Neumenschrift dadurch eine wesentliche Verbesserung, daß der italienische Klosterbruder **Guido von Arezzo** auch Linien in Anwendung brachte. Bis zum 12. Jahrhundert

---

1) In seiner Schrift: „Les origines du chant liturgique“ spricht Gevaert Gregor I. die Bedeutung, welche ihm die Tradition zuerkennt, mit ziemlich schwerwiegenden Gründen ab.

war die Musik, wie die ganze Kunst der damaligen Zeit, nur in dem Besitz der Kirche.

Im **zwölften** und **dreizehnten Jahrhundert** ging die Pflege der Tonkunst auch über die Klostermauern hinaus. In **Frankreich** sind es die **Troubadours**, in **Deutschland** die **Minnesänger**, welche zu hervorragender Bedeutung sich entfalten. Mit dem Verfall des Rittertums verwelkte auch die Blüte des Minnesangs. Bald darauf aber begegnet man dem Gesang in den friedlichen Werkstätten der Bürger; es entwickelte sich der **Meistersang**.

Das **vierzehnte Jahrhundert** brachte mannigfache Verbesserungen auf dem Gebiete des Kontrapunktes, namentlich durch die Niederländer. Die praktische Musik war auf einem tieferen Stand.

Das **fünfzehnte Jahrhundert** ließ auch in Deutschland und Frankreich Kontrapunktisten entstehen. Italien hatte vortreffliche Tonlehrer. Die zweite Hälfte des Jahrhunderts überließ die Führerschaft in der Musik in Europa der zweiten niederländischen Schule, als deren hauptsächlichste Vertreter Ockenheim und Josquin gelten. Auch die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen fällt in diese Zeit.

§ 18. Die Tonkunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in den Niederlanden und Italien.

In der ersten Hälfte des **sechzehnten Jahrhunderts** befand sich die niederländische Tonkunst auf ihrem Kulminationspunkt. Als Stern erster Größe leuchtet **Orlandus Lassus** (Orlando di Lasso), geboren **1520** zu Mons im Hennegau.

Schon als Jüngling erregte Lassus durch seine Kompositionen Aufsehen. Als er aber nach langem Umherziehen in München seinen ständigen Wohnsitz nahm, fand er bald in der dortigen fürstlichen Hofkapelle einen bedeutungsvollen Wirkungskreis. Die Kunst des Kontrapunktes brachte er zur höchsten Vollendung. Seine geistlichen und seine weltlichen Kompositionen, seine Motetten und seine Madrigale (eine zyklische Kompositionsart), trugen in

hohem Grade das Gepräge künstlerischer Vollendung und setzten ganz Europa in Erstaunen.

Seine mit kostbaren Malereien geschmückten Manuskripte werden noch in München aufbewahrt, wo er **1594** starb. Er war der letzte aus der Reihe der großen niederländischen Meister. Die Führerschaft im Reiche der Tonkunst ging zunächst auf die **Italiener** über.

Gleichzeitig mit Orlandus Lassus wirkte in Italien:

Giovanni Pierluigi, nach seinem Geburtsorte **Palestrina** genannt. Im Jahre **1524** geboren, hatte er sich bereits in früher Zeit allgemeine Anerkennung als Tonkünstler errungen. Die Bestrebungen der damaligen Meister um Veredlung des kirchlichen Stiles waren nicht von durchschlagendem Erfolg gewesen. Eine Reinigung und Erneuerung der Kirchenmusik war aber allgemein als dringend notwendig erkannt. Papst Marcell II. mit dem tridentinischen Konzil 1562 waren nahe daran, die Figuralmusik aus dem Gotteshause zu verbannen und zum gregorianischen Choral zurückzukehren, als der junge Palestrina beauftragt wurde, für den Ostersonntag eine Messe zu schreiben. Er komponierte drei sechsstimmige Messen, von denen die dritte so ansprach, daß der Figuralmusik der Anteil am Gottesdienst für alle Zeiten gesichert blieb (cf. § 15, Z. 8). Palestrina wurde darauf Kapellmeister zu St. Peter und brachte die Kirchenmusik auf ihren Höhepunkt. Früher schon war er in die von seinem Mitschüler bei Goudimel, dem Giovanni Maria **Nanini**, gegründete Musikschule als Lehrer eingetreten und wurde bald die Seele derselben. Seine Werke sind außerordentlich zahlreich und zum größten Teile im Druck erschienen. Alle zeichnen sich durch Klarheit, Einfachheit und doch durch Kraft und geniales Feuer aus. Die Kunst des Kontrapunktes und des kanonischen Satzes waren ihm so zu eigen, daß er auch die größten Schwierigkeiten mit staunenswerter Sicherheit und Leichtigkeit überwand. Aus den Werken seiner Jugendjahre nennen wir die Improperien. Die Krone all seiner Arbeiten ist wohl das unvergleichlich schöne **Stabat mater**. Im Jahre 1594 endete er sein bedeutungsvolles Leben. Unter seinen Schülern sind die wichtigsten **Vittoria**

und **Allegri,** welch' letzterer das weltberühmte **Miserere** schrieb, und unter denen deutscher Nationalität: Eccard, Hasler und Prätorius.

Neben der Kirchenmusik pflegten die Italiener auch die **weltliche Musik.** Es wurden die ersten Versuche eines dramatischen Stiles gemacht. Um das Jahr 1560 ging aus dem von Instrumenten begleiteten Einzelvortrag eines Gesangstückes das ein- und mehrstimmig gesetzte Schauspiel, ernsten und heiteren Inhaltes, hervor. In derselben Zeit entwickelte sich in Mittelitalien das geistliche Musikdrama oder das Oratorium. Auch im **17. und 18. Jahrhundert** stand in Italien die Tonkunst in schönster Blüte. **Alessandro Scarlatti** (1650—1725), Schüler Carrissimis, gründete als Königlicher Kapellmeister in Neapel, die neapolitanische Musikschule, welche die Vermittlung zwischen dem großen, erhabenen Stil des Palestrina und dem sogenannten schönen Stil übernahm. Scarlatti selbst steht auf der Grenze beider Kunstepochen. In seinen Kirchenkompositionen hält er gleich seinem Zeitgenossen Antonio Lotti (gest. 1740 in Venedig) am strengen Stile des Kontrapunktes fest, anderseits aber enthalten seine dramatischen Werke eine Fülle von Melodienschönheit und sinnlicher Unmittelbarkeit. Scarlatti kann als der Begründer der modernen italienischen Oper angesehen werden. Zwei seiner Schüler sind durch ihre Leistungen zu hoher Geltung gekommen: Durante und Leo.

Franz Durante (gest. 1755 in Neapel) widmete seine treffliche Kraft der polyphonen Kirchenkomposition, während

Leonardo Leo, Direktor des Konservatoriums zu Neapel, sowohl für die Kirchenkomposition, als insbesondere auch für die Oper in der erfolgreichsten Weise tätig war.

Durch die Oper wurde auch der Sologesang gehoben. Auch die Pianofortemusik erfreute sich zuerst durch Domenico Scarlatti, einem Sohne Allessandro Scarlattis, besondere Pflege.

Im Orgelspiel hatte Italien schon im 16. Jahrhundert zwei tüchtige Meister: die beiden Gabrieli zu Venedig.

Mit Ende des 18. Jahrhunderts verfielen die italienischen Komponisten bei ihren Arbeiten in sentimentale Süßlichkeit und kraftlose Tändelei, was ihnen die Führerschaft auf dem Musikgebiete entriß und den Deutschen in die Hände spielte.

§ 19. Die Tonkunst in Deutschland bis zum Jahre 1750.

Die deutsche Musik hat ihre ersten künstlerischen Anregungen vom Ausland erhalten. Die deutschen Tonsetzer des 16., 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren unmittelbar oder mittelbar Schüler der Italiener. Einen nachhaltigen Aufschwung nahm die deutsche Musik mit der Einführung des deutschen Kirchenliedes, dem geistlichen Volks- und Gemeindegesang [1]).

Dr. Martin Luther selber war ein begeisterter Freund der Musik und erkannte den hohen künstlerischen und sittlichen Wert der Musik, so daß er selber Hand ans Werk legte, um in Verbindung mit seinen Freunden den protestantischen Gemeinden eine Anzahl passender geistlicher Volkslieder zu beschaffen. Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurden diese Lieder in mehrstimmigen Tonsätzen mit der Melodie im Tenor vom Sängerchor ausgeführt und die Gemeinde stimmte, so gut sie es vermochte, in die Melodie ein. Erst

Osiander, gest. 1604 in Stuttgart,

Calvisius, gest. 1615 in Leipzig,

Prätorius, gest. 1621 zu Wolfenbüttel.

Vulpius, gest. 1610 zu Weimar und

Hans Leo Hasler, gest. 1612 zu Frankfurt,

schufen Tonsätze, die die Melodie in der Oberstimme hatten und in den Begleitungsstimmen ohne Figuration waren.

Zu gleicher Zeit war auch

Johannes Eccard für geistliche Vokalmusik tätig. Seine geistreichen fünfstimmigen Tonsätze halten die Mitte

1) Vergleiche Kapitel II des Handbüchleins für Kantoren und Organisten von Johannes Zahn. Gütersloh bei Bertelsmann.

zwischen dem einfachen Gemeindegesang und dem früheren künstlerischen Figuralgesang und sind von bleibendem musikalischen Wert.

Zu Anfang des **17. Jahrhunderts** wird in der deutschen Kirchenmusik der Einfluß der italienischen Musik durch das größere Streben nach Schönheit und Anmut merklich. Den damaligen Erzeugnissen gebricht es hauptsächlich an Kraft in Melodie und Harmonie.

Durch Schütz, gest. 1672 in Dresden und

Hammerschmidt, gest. 1675 in Zittau,

kommt in Deutschland **geistliche Konzertmusik** in Aufnahme, bei welcher Chor- und Sologesang in Verbindung mit begleitender Instrumentalmusik in Anwendung gebracht werden und aus welcher Zusammenstellung sich die Form der Kantate entwickelte.

Die Vervollkommnung des Orgelbaues macht in diesem Jahrhundert bedeutende Fortschritte. Es entstehen in Folge dessen Orgelkompositionen und es bildet sich ein Orgelstil aus. Unter Anderen wird Johann Frohberger, gest. 1695, als ausgezeichneter Organist genannt. Auch die Verfertigung von Streich- und Blasinstrumenten wird auf eine höhere Stufe gebracht.

Beim Gemeindegesang wird die Orgelbegleitung allgemein. Unter den Komponisten, die um diese Zeit für denselben das relativ Beste leisteten, verdient vor Allem

Johannes Crüger, von 1622—1662 Musikdirektor in Berlin, genannt zu werden.

Auf dem Gebiete der weltlichen Musik ist der Untergang des mittelalterlichen Dramas und die Entwicklung der deutschen Oper das Bemerkenswerteste. Als Vater derselben darf Heinrich Schütz angesehen werden.

Auf eine unerreichbare Höhe wurde die Kunst des Orgelspiels und die polyphone Kirchenkomposition in der ersten Hälfte des **18. Jahrhunderts** durch

Johann Sebastian Bach[1])

1) Cf. Joh. Seb. Bach v. Philipp Wolfrum: Kurze inhaltreiche Darstellung seines Lebens und Wirkens nach vollständig neuen Gesichtspunkten mit vielen wertvollen Dokumenten und Notenbeilagen. Berlin. B. Marquardt und Co. Geb. 2 Mk. 50 Pf.

gebracht. Geboren im Jahre 1685 zu Eisenach, wirkte er von 1723 bis 1750 als Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Die unglaubliche Anzahl seiner Kompositionen: Fugen, Choräle, Motetten, Kantaten, insbesondere aber seine Hmoll-Messe, sein Weihnachtsoratorium und seine beiden Passionsmusiken, dann seine Instrumentalkonzerte u. s. w. sind ohne Ausnahme meisterhaft nach Form und Inhalt.

Bach gehörte jenem echten, ungefälschten Bürgertume an, wie es im 18. Jahrhundert nur hie und da zu finden war. Er kann als ein Musterbild von Bescheidenheit und Sittenreinheit bezeichnet werden. Er war der erste, der das fremdländische Wesen bei seinen Kunstleistungen völlig abstreifte und die Deutschen wieder auf ihr deutsches Gemüt verwies, der erste, der die Musik zu deutschem Nationaleigentum machte. Wie er von wahrem Christenglauben durchdrungen war, so hat er auch alle seine Werke zu Gottes Ehre geschaffen.

Die Instrumentalmusik verdankt ihm ihre Selbständigkeit. Bis auf Bach war sie der Vokalmusik dienstbar. Unter seinen Söhnen haben Friedemann und Philipp Emanuel Bach das relativ Beste geleistet.

Sein großer Zeitgenosse

Georg Friedrich Händel,

geboren 1685 zu Halle, gest. 1759 in London, widmete seine Kraft vorzüglich dem **Oratorium.** Nach kürzerer Tätigkeit in Deutschland ging er zu bleibendem Aufenthalt im Jahre 1712 nach England und bereitete dort bei den stammverwandten Engländern dem deutschen Volke unvergänglichen Ruhm. Seine Oratorien:

Messias, Samson, Judas Makkabäus, Josua, Susanna, Israel in Ägypten, Saul bekunden eine Meisterschaft auf dem Gebiete der Komposition, eine Glaubensfreudigkeit und ein Hochgefühl des sittlich starken Bewußtseins, die auch ihn als eine geniale Riesengestalt am Sternenhimmel der Kunst erscheinen lassen. Auch seine übrigen Arbeiten: Psalmen, Instrumental-, Klavier-, Orgelkonzerte, Fugen u. s. w. geben Zeugnis für die Größe und Bedeutung Händels. Mit Bach steht er in einem eigentümlichen

Gegensatz. Während Bach sich in ärmlichen Verhältnissen befand und sich nur seiner zahlreichen Familie und seinen Schülern widmete, war Händel ein von Glück und Reichtum überschütteter Weltmann. Händel war der stolze, selbstbewußte Genosse des britischen Adels, Bach der viel angefochtene und nicht verstandene Thomaskantor. Wie zwei Riesen stehen sie an dem Eingang zur deutschen Musik.

Um die Vervollkommnung der Theorie des Tonsatzes hat sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Steyermärker Johann Joseph **Fux**, gest. 1741, ganz besonders verdient gemacht.

§ 20. Die klassische Epoche der deutschen Tonkunst.

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik war der Höhepunkt durch Bach und Händel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits erreicht. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts entwickelten sich auch Oper und Instrumentalmusik zu einer nie geahnten Vollkommenheit. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven sind die geistreichen Tonsetzer, die durch ihre gediegenen, majestätisch erhabenen Werke der Periode ihres Wirkens das Prädikat „klassisch" errungen haben. Ihre Kompositionen werden unvergänglich bleiben.

Christoph Ritter von Gluck, geb. 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz, widmete seine Kraft der Opernkomposition. Bis zum Jahre 1762 huldigte er hierin dem italienischen Geschmack. In den Jahren 1762—69, während seines Aufenthaltes in Wien, aber verließ er diese Richtung und ging mit aller Energie daran, der Oper in Deutschland auch einen **deutschen** Tongehalt zu geben. Was Bach auf dem Gebiete der Kirchenmusik erstrebte, dasselbe suchte Gluck für die Oper zu erreichen: **Deutsche Natürlichkeit**. In kurzer Zeit erschienen nacheinander Orpheus und Eurydice und Alceste. Doch das in seinem musikalischen Geschmack verdorbene Deutschland verstand ihn nicht, und er ging deshalb nach Paris. Dort besiegte er bald alle widerstrebenden Elemente.

Seine Opern Iphigenia in Aulis und Iphigenia in Tauris gefielen trotz ihrer deutschen Nüchternheit. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Wien, wo er 1787 starb. Als Vorläufer Glucks ist der schon genannte Philipp Emanuel Bach, gest. als Musikdirektor in Hamburg 1788, von Wichtigkeit. Er galt als tüchtiger Klavierspieler. In seinen Kompositionen verließ er die strenge Polyphonie und wendete sich einer freieren Schreibweise zu. Alle zeichnen sich durch Melodienreichtum und Mannigfaltigkeit im Rhythmus aus.

Als Kirchenkomponisten dieser Zeit sind Doles, Quanz, J. H. Hiller und Graun von Bedeutung.

Joseph Haydn, geb. 1732 in dem nieder-österreichischen Dorfe Rohrau, war 30 Jahre lang Kapellmeister des Fürsten Esterhazy. Nach dessen Tode ging er nach England, wo er mit Ehren überhäuft wurde. Kurz vor seinem Ableben kam er nach Wien zurück, wo er im Jahre 1809 während der Belagerung starb. Haydn ist der Schöpfer des Streichquartettes und der Symphonie. Er schrieb 5 Oratorien (die Schöpfung und die Jahreszeiten sind die bekanntesten), eine große Anzahl Symphonien, Quartette, Messen, Opern, Sonaten und Lieder. Durch alle seine Kompositionen geht der Zug harmloser Fröhlichkeit, kinderlicher Anmut und Natürlichkeit.

Wolfgang Amadeus Mozart, geb. 1756 zu Salzburg, gest. 1791 zu Wien, trat zunächst in die Fußstapfen Haydns. Die Kunst der Instrumentierung beherrschte er noch in höherem Maße als Haydn. Den Formen Haydns hat er sich meist anbequemt. Neu entwickelt wurde durch ihn das Konzert, insbesondere das Klavierkonzert. Völlig selbständig im Schaffen begann er erst mit seiner Übersiedlung nach Wien 1781 zu werden, wo er im Auftrag Kaiser Joseph II. „die Entführung aus dem Serail“ komponierte. Im Jahre 1786 erschien: „Figaros Hochzeit“ und das nächste Jahr: „Don Juan“, die genialste seiner Opern. Das letzte Lebensjahr des Meisters brachte die „Zauberflöte“ und Titus“. Außerdem schrieb er noch eine namhafte Anzahl Sonaten, Quartette, Quintette

u. s. w. Seine Kompositionen zeugen von einem reichen Seelenleben, künstlerischem Tiefsinne und vollendeter Allseitigkeit. Mozart hat das ganze Gebiet der Tonkunst unendlich erweitert. Sein letztes Werk, das an Ernst und Erhabenheit keinem anderen nachsteht, war sein Requiem.

Ludwig van Beethoven, geb. 1770 zu Bonn, gest. 1827 zu Wien, wo er von seinem 22. Lebensjahre an gelebt hatte. Bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts war er in dem regsten Verkehr mit den Edelsten und Besten der Kaiserstadt. Aber von da an haben ihm Neid und Scheelsucht einerseits und eine eintretende Harthörigkeit, die sich später zur Taubheit steigerte, anderseits, das Leben sehr verbittert. In der Regel teilt man Beethovens Kunstschaffen in drei Perioden ein:

1. die der Entwicklung und des teilweisen Festhaltens an den Vorbildern Haydn und Mozart,
2. die der selbständigen Kraft und männlichen Reife und
3. die des höchsten, wenn auch schwer verständlichen Ideenfluges.

Die zweite Periode war die ergiebigste. Hieher gehören: die Symphonien Eroica (Es dur), Adur, C moll, die Pastoralsymphonie (F dur), die Oper Fidelio u. A.

In die dritte Periode fallen: die F dur-Symphonie, die Missa solemnis, die 9. und zugleich letzte Symphonie. In seinen letzten Lebensjahren war er besonders mit der Ausarbeitung von Streichquartetten beschäftigt. Seine Klaviersonaten verteilen sich auf die drei Perioden.

Beethoven nimmt in bezug auf Instrumentalmusik unbestritten den ersten Rang ein. Er hat sie nach ihrer idealen und formalen Seite erfüllt. Seine Kompositionen sind nach beiden Richtungen ehrfurchtgebietend. Das in ihm wogende Gedankenmeer überflutete die von Haydn und Mozart gezogenen Grenzen, ohne sie unbeachtet zu lassen. Inhalt und Form sind in seinen Werken stets geheimnisvoll verschlungen. Er hat die Form mit seinem Geiste vollständig durchdrungen und mit dem eigensten Geiste der Musik belebt. Beethoven war in seinem Schaffen ein deutscher Mann.

Die Theorie der Harmonie und der höheren Setzkunst wurde hauptsächlich durch **Marpurg** in Berlin, gest. 1795 und **Kirnberger**, gest. 1783, weiter fortentwickelt.

§ 21. Die Tonkunst im 19. Jahrhundert.

Unter den wenigen französischen Komponisten, die Außergewöhnliches geleistet haben, ist besonders

Luigi Cherubini, gest. 1842, zu nennen. Von Geburt war er ein Italiener; nach seinen gediegenen Kompositionen ist er zu der klassisch deutschen Schule zu zählen. Gelebt und gewirkt hat er fast ausschließlich in Frankreich. Sein „Wasserträger" namentlich fand allgemeine Anerkennung. Auch seine Ouverturen, sein Requiem etc. sind von dauerndem Wert. Cherubini war ein durchgebildeter, geistig klarer Komponist, der namentlich eine große Freiheit und Meisterschaft in der Beherrschung auch der kompliziertesten Formen bekundete und nie auf den Beifall der Menge spekulierte.

Ein anderer Tonsetzer italienischer Nation, der ebenfalls in Paris seinen Ruhm begründete, ist

Gasparo Spontini, geb. 1774, gest. 1851. Seine bekanntesten Opern sind: Vestalin, Ferdinand Cortez und Olympia. Friedrich Wilhelm III. berief ihn als Generalmusikdirektor nach Berlin, wo er indes den Erwartungen, die man von ihm hegte, nicht nach allen Seiten entsprach, so daß er im Jahre 1842 dieses Amt wieder niederlegte. Sontini war ein feuriger, schwunghafter Komponist, der von der Oper nicht allein musikalischen, sondern auch poetischen Wert verlangte.

Adrien François Boieldieu ist ebenfalls ein französischer Opernkomponist, dessen melodienreiche Arbeiten vielfach in Deutschland Eingang gefunden haben. Von ihm sind: Der Chalif von Bagdad, das Rotkäppchen und die weisse Dame. Er wirkte in Paris und Petersburg und starb in ersterer Stadt im Jahre 1834.

Die **Italiener** waren dem deutschen Geist weniger zugänglich als die Franzosen. Der genialste und originellste

Vertreter der neueren italienischen Oper ist der im Jahre 1792 geborene

Gioacchimo Rossini, der durch seinen Barbier von Sevilla, Tancred, seinen Othello und Wilhelm Tell das Publikum entzückte, von allen ernsten Denkern aber hart angefochten wurde.

Treffliches auf dem Gebiete der Klavierkomposition leistete **Muzio Clementi**, geb. zu Rom 1752, gest. zu London 1822. Seine Klaviersonaten zeugen von dem Bestreben, instrumentgemäss zu schreiben, damit es dem Spieler leichter werde, Vollstimmigkeit und Spielfülle zu Gehör zu bringen, ohne daß die höhere Eleganz und geistige Freiheit in der Ausführung darunter leiden müssen.

In der **Gesangskunst** hat Italien seinen alten Ruhm bewahrt. Den ersten Platz nimmt die im Jahre 1849 verstorbene Angelica Catalani ein.

In **Deutschland** war, durch die Klassiker angeregt, auf allen Gebieten der Tonkunst ein reges Leben und Streben zu bemerken. Bald nach Mozarts Tode gewann im Klavierspiel die Virtuosität Raum. Der erste und angesehenste Träger dieser Richtung war

Johann Nepomuk Hummel, geb. 1778, gest. 1837. Die Richtung des Einfachen, Ernsten, dabei möglichst Vollstimmigen, wie sie Clementi vertrat, wurde hauptsächlich durch

Johann Baptist Cramer, gest. 1858, fort erhalten, der namentlich durch seine Etuden anregend wirkte und nach dieser Richtung heute noch Anerkennung findet.

Außer diesen sind noch folgende Pianofortespieler von Bedeutung.

Ignaz Moscheles, gest. 1870,

Friedr. Kalkbrenner, gest. 1849,

Karl Czerny, gest. 1857.

Für das deutsche Lied, das sich, nachdem ihm die deutsche Poesie entsprechenden Stoff zugeführt hatte, schnell entfaltete, waren vornehmlich tätig

Himmel, gest. 1814,

Reichardt, Hofkapellmeister in Berlin,

Zelter, Mendelssohns Lehrer, Goethes innigster Freund und Stifter der Berliner Singakademie, gest. 1832.

Alle aber überragt:

Franz Schubert. Seine Tätigkeit fällt in die Zeit der Beendigung der deutschen Freiheitskriege. In Wien geboren, hat er auch meist dort gelebt. Obwohl er schon 1828 in dem Blütenalter von 32 Jahren starb, hat er doch gegen 400 Lieder in Musik gesetzt, die reichlich Zeugnis geben, in welch' grosser Fülle Mutter Natur ihre Gaben über ihn ausgeschüttet hatte. Auch der Komposition der Symphonie hatte er sich mit vielem Glücke zugewandt.

Unter den Liederkomponisten der zunächst folgenden Zeit verdient besonders Robert Franz hervorgehoben zu werden.

Nun folgt die Schule der Romantiker.

Die Mythologie und antike Heldensage, welchen bisher die Opersujets entlehnt wurden, hatten sich überlebt und an Boden verloren. Die deutsche Oper wandte sich deshalb der in der heimatlichen Dichtung aufkommenden Romantik zu; Märchen und Sagen mit ihrem geheimnisreichen Phantasieleben, gehüllt in das antike Kleid vergangener Jahrhunderte etc. boten der Oper Stoffe dar, die eine Fülle Poesie in sich bargen und in der deutschen Empfindungsweise lebhaften Nachklang erweckten. Die Hauptträger dieser Richtung sind: Ludwig Spohr, Carl Maria v. Weber und Heinrich Marschner.

Ludw. Spohr, geb. 1784 zu Braunschweig, gest. 1859 als Kapellmeister zu Kassel, ausgezeichnet als Violinspieler und Dirigent, komponierte manche trefflichen Symphonien und Konzerte. Seinen Ruhm aber verdankt er mehr seinen Opern: die Alchymisten, Faust, die Kreuzfahrer, und hauptsächlich Jesssonda. Mit Recht erblickt man in Spohr den Begründer der deutschen Violinschule.

Carl Maria v. Weber, geb. 1786 zu Eutin, gest. 1826 in London, ist in seinen Kompositionen reich an Originalität, Frische, Verschiedenartigkeit der Erfindung, frei von fremdländischem Wesen, so daß er unbestritten den ersten

Rang unter den Romantikern einnimmt. Seine bedeutendsten Werke sind:

Freischütz, Euryanthe, Oberon, Preziosa.

Heinrich Marschner, geb. 1795 zu Zittau, gest. 1861 in Hannover, hat zwar Weber nicht erreicht, doch war auch seine dramatische Kraft eine hervorragende. Seine bekanntesten Werke sind; der Vampyr, Templer und Jüdin und Hans Heiling.

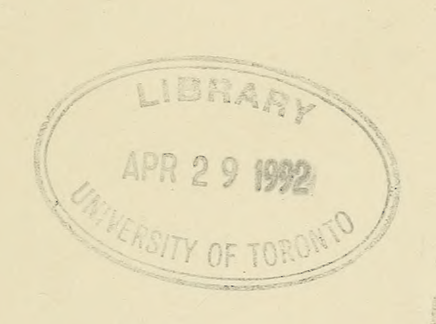
Auch Felix Mendelssohn Bartholdy und der epochemachende, ihn an Bedeutung überragende Robert Schumann reihen sich den Romantikern an, doch gehört ihr Wirken ebenso wie das Franz Liszts und des vor Kurzem verstorbenen Johannes Brahms bereits der Gegenwart an und dürfte sich deshalb zur historischen Einregistrierung noch nicht eignen.

Unter den Komponisten der Gegenwart zeichnen sich durch Fruchtbarkeit und Gediegenheit in der Produktion sowohl auf dem Gebiete der Vokal-, als auch auf dem der Instrumentalmusik besonders aus Josef Rheinberger, Max Reger, Philipp Wolfrum und die mehr und mehr der absoluten Musik sich ab- und der Programmusik sich zuwendenden Anton Dvorak und Richard Strauß.

„Hocherhaben über Allen nach Beethoven steht die Riesengestalt Richard Wagners“ — des Begründers des eigentlichen Musikdramas, jener Kunstform an deren Gesamtwirkung Musik, Dichtung und Szene gleichwertigen Anteil haben —. „Er ist es, den keine Richtung berührt, der Beethoven unmittelbar die Hand reicht.“ Wer ihm wieder die Hand reichen und so die leuchtende Reihe der grössten Genien unserer Tonkunst: Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Weber, Beethoven, Wagner fortführen wird, — Niemand kann es heute sagen.“ [1])

---

1) So urteilt Felix Weingartner in seinem bei S. Fischer in Berlin veröffentlichten, nach Form und Inhalt gleich vortrefflichen Vortrag, betitelt „Die Symphonie nach Beethoven“.


LIBRARY
APR 29 1992
UNIVERSITY OF TORONTO

